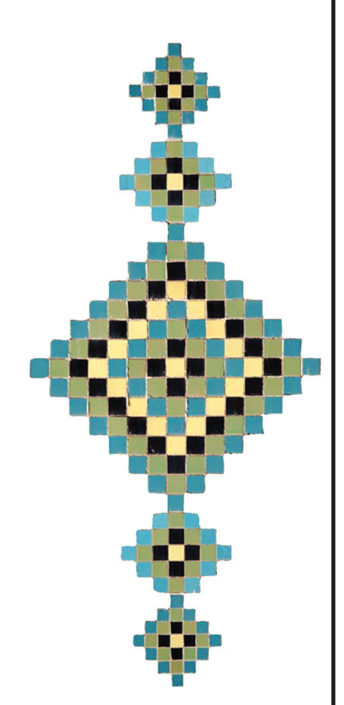


LA REVUE DE
TEHERAN
MENSUEL CULTUREL IRANIEN EN LANGUE FRANÇAISE
N° 136, Mars 2017, 12e ANNEE
2000 TOMANS
5 €
ISSN 2008-1936
Etat des lieux du cinéma iranien contemporain (II)
www.teheran.ir



La Revue de Téhéran

affiliée au groupe
de presse Ettelaat

Direction
Mohammad-Javad Mohammadi

Rédaction en chef
Amélie Neuve-Eglise (Razavi-Far)

Secrétariat de rédaction
Arefeh Hedjazi
Babak Ershadi

Rédaction
Rouhollah Hosseini
Esfandiar Esfandi
Afsaneh Pourmazaheri
Jean-Pierre Brigaudiot
Mireille Ferreira
Elodie Bernard
Gilles Lanneau
Majid Youssefi Behzadi
Khadidjeh Nâderi Beni
Zeinab Golestâni
Mahnaz Rezaï
Djamileh Zia
Shekufeh Owlia
Hoda Sadough
Sepehr Yahyavi
Shahab Vahdati

Graphisme et mise en page
Monireh Borhani

Correction
Béatrice Tréhard

Site Internet
Milâd Shokrkhâh
Mohammad-Amin Youssefi
Mojdeh Borhani

Adresse:
Presses Ettelaat,
Av. Naft-e Jonoubi,
Bd. Mirdamad,Téhéran, Iran
Code Postal:1549953111
Tél: +98 21 29993615
Fax: +98 21 22223404
E-mail: **mail@teheran.ir**
Imprimé par Iran-Tchap





LA REVUE DE
TEHERAN
Premier mensuel iranien
en langue française
N° 136- Esfand 1395
Mars 2017
Douzième année
Prix 2000 Tomans
5 €





www.teheran.ir

Sommaire

Le cinéma-vérité en Iran: de nouvelles initiatives prometteuses

Sepehr Yahyavi

Le cinéma est un art, le septième. Né à l'époque industrielle et dans des sociétés industrialisées, cet art a été aussi dès le départ une industrie. Le cinéma est donc à la fois un art et un commerce. La preuve en est que les seuls cinémas du monde qui soient économiquement indépendants sont les industries de Hollywood et de Bollywood. La plupart des autres pays du monde ont attribué et attribuent encore des subventions plus ou moins importantes à leur art cinématographique. C'est le cas de presque tous les films dits *d'auteur* à travers le monde, surtout dans nombre de pays ouest-européens, dont l'Italie et la France, deux pays de grandes culture et mémoire cinématographiques.

▲ *Poster du film* Mâhi va Gorbeh *(Le poisson et le chat), réalisé par Shahrâm Mokri*

C'est aussi en grande partie le cas de l'Iran. Dans ce pays, qui est parmi les tout premiers pays asiatiques à s'être intéressés à l'art et à l'industrie cinématographiques, le cinéma survit en grande partie grâce à des subventions étatiques. Cependant, après la Révolution, la politique cinématographique iranienne fut basée, et jusqu'à il y a quelques années, sur un protectionnisme du cinéma dit *de guichet*, autrement dit sur son aspect industriel. Disons que l'Etat ne subventionnait que les réalisations d'un nombre assez limité de cinéastes, dont la vente était assurée par leur célébrité et/ou popularité. Ceci a été également le cas pour la plupart des producteurs de cinéma qui sont les principaux investisseurs dans cette industrie.

Parmi les réalisateurs iraniens qui ont ouvert la voie au cinéma élitiste et artistique, citons Abbas Kiârostami (1940-2016), cinéaste iranien décédé il y a quelques mois des suites d'un cancer en France. Cet artiste et quelques autres cinéastes comme Nâsser Taghvâei (né en 1941) et Ali Hâtami (1944-1996) ont eu également le mérite d'avoir frayé la voie à une réconciliation du grand public iranien avec le cinéma culturel et non-industriel. C'est ainsi que l'Etat et les producteurs privés ont commencé à revoir en partie leur stratégie. Pour protéger les jeunes cinéastes et documentaristes et les encourager à réaliser leur premier long-métrage, un institut appelé «Centre pour le développement du cinéma documentaire et expérimental» a été fondé il y a quelques années. Il est placé sous l'égide du département ministériel pour le cinéma et l'audiovisuel du ministère iranien de la Culture et de l'Orientation islamiques.

Projet d'écran «Art et expérience»:

En 2014, Hojjatollâh Ayyoubi, nommé en 2013 à la tête de l'organisation cinématographique, a pris l'initiative de concrétiser une idée longtemps nourrie par les experts et les artistes: créer un espace pour permettre aux jeunes artistes de présenter à l'écran leur réalisation expérimentale ou documentaire, briser le monopole des grands producteurs et réalisateurs en fournissant l'occasion aux moins connus, permettre au grand public de faire la connaissance des artistes novices et moins célèbres, etc. Cette idée a donc été finalement réalisée en 2014 avec l'ouverture d'un centre et l'organisation de projections du nom de «*Honar-o Tajrobeh*» (Art et expérience). Le nombre des salles qui projettent des films dans le cadre de ce projet reste cependant limité, et les séances sont moins nombreuses que pour des créations du *grand* cinéma. Ce projet a suscité dès le début des avis positifs. La plupart des cinéastes jeunes et indépendants, et les partisans d'un cinéma engagé et artistique et d'un cinéma-vérité ont accueilli cette initiative à bras ouverts. Certains cinéastes et en particulier producteurs qui préfèrent un cinéma industrialisé ou de guichet ont pourtant exprimé leur mécontentement, voire leur ferme opposition à ce projet. Les détracteurs avancent, entre autres, des dépenses importantes pour des recettes minimes.

Parmi les films montrés à l'écran dans le cadre de ce projet, il faut évoquer deux fictions, *Mâhi va Gorbeh* (Le poisson et le chat) et *Parviz* [nom propre masculin persan].

Mâhi va Gorbeh est un long-métrage de fiction réalisé en 2013 par le jeune réalisateur Shahrâm Mokri. Ce film a battu le record de la durée d'écran d'un film iranien (environ 20 mois), et a rapporté près d'un milliard de tomans (dix milliards de rials) de recettes. Le film, dont le genre expérimental rappelle le slasher américain, a été réalisé en une seule séquence-plan. Il s'agit de visionner un seul plan sous différents points de vue, chacun faisant référence à une petite histoire narrée et/ou



▲ *Poster du film Parviz, réalisé en 2012 par Majid Barzegar*

Mâhi va Gorbeh, dont le genre expérimental rappelle le slasher américain, a été réalisé en une seule séquence-plan. Il s'agit de visionner un seul plan sous différents points de vue, chacun faisant référence à une petite histoire narrée et/ou jouée par un nombre relativement important d'acteurs. Le film a provoqué dès le début la passion et l'admiration de la plupart des critiques indépendants, et a pu attirer l'attention d'un public considérable au vu de son genre.



▲ *Festival Cinéma-vérité (*Jashnvâreh cinemâ-ye haghighat*), complexe Charsou à Téhéran*

jouée par un nombre relativement important d'acteurs. Le film a provoqué dès le début la passion et l'admiration de la plupart des critiques indépendants, et a pu attirer l'attention d'un public considérable au vu de son genre.

> Après la Révolution, la politique cinématographique iranienne fut basée, et jusqu'à il y a quelques années, sur un protectionnisme du cinéma dit *de guichet*, autrement dit sur son aspect industriel. Disons que l'Etat ne subventionnait que les réalisations d'un nombre assez limité de cinéastes, dont la vente était assurée par leur célébrité et/ou popularité. Ceci a été également le cas pour la plupart des producteurs de cinéma qui sont les principaux investisseurs dans cette industrie.

Un autre film notable diffusé avec le soutien du centre mentionné plus haut est un long-métrage de fiction intitulé *Parviz*, réalisé en 2012 par Majid Barzegar, jeune cinéaste indépendant. Ce film de 95 minutes raconte l'histoire de Parviz, un quadragénaire souffrant d'obésité qui vit toujours chez son père. Il ne fait que se consacrer à une vie d'oisiveté dans l'appartement paternel situé dans une célèbre cité petite-bourgeoise à l'ouest de la capitale, et travaille à temps partiel dans un pressing à l'intérieur de la cité. Les choses vont changer pour lui quand son père âgé lui annonce qu'il a l'intention de se remarier à une quadragénaire. Ce dernier, ressentant alors une détresse et une solitude insupportables, commence à commettre les actes inattendus de quelqu'un comme lui, d'apparence si calme et si obéissante. Ce film a créé une polémique dans la communauté des cinéastes et cinéphiles iraniens, tout en devenant une production importante au box-office du projet «Art et expérience».

A l'heure actuelle, le projet continue de projeter en même temps plusieurs fictions et documentaires de court, moyen

et long-métrage dans des salles de Téhéran et autres grandes villes iraniennes.

> Le film, dont le genre expérimental rappelle le slasher américain, a été réalisé en une seule séquence-plan. Il s'agit de visionner un seul plan sous différents points de vue, chacun faisant référence à une petite histoire narrée et/ou jouée par un nombre relativement important d'acteurs. Le film a provoqué dès le début la passion et l'admiration de la plupart des critiques indépendants, et a pu attirer l'attention d'un public considérable au vu de son genre.

Festival Cinéma-vérité
(*Jashnvâreh cinemâ-ye haghighat*)

Un autre projet remarquable qui a été conçu et mis en œuvre durant ces dernières années est le festival international annuel des documentaires, appelé Cinéma-vérité (*cinemâ-ye haghighat*). Créé en 2006, la dixième édition de ce festival s'est tenue du 4 au 11 décembre dernier dans le complexe Charsou à Téhéran. Les éditions précédentes du festival s'étaient tenues dans deux autres cinémas, les cinémas Sepideh et Felestine (comprenant respectivement deux et trois salles), cinémas plus anciens mais dotés d'une ambiance plus sympathique et étudiante, peut-être plus conforme à la nature et l'objectif du festival. Cependant, vu la croissance assez récente des centres qui sont à la fois commercial et culturel à Téhéran et le bon accueil du public, ce festival se tient désormais dans le complexe Charsou.

Au programme de ce festival, à la fois des documentaires iraniens et étrangers. Les Européens, surtout les Français, ont eu une présence remarquable ces dernières années, mais ils étaient moins présents cette année, les Italiens et les Américains ayant été plus nombreux à y avoir participé. Parmi les films étrangers que j'ai regardés cette année, il faut évoquer *Cecilia* de Pankaj Johar, documentariste indien. Ce documentaire de long métrage (83 min.) revient sur un sujet d'actualité contemporain: le trafic d'enfants.

Notons à la fin de cet article que le cinéma iranien vit en général d'assez bons jours. Il avance. Il est compétitif, à la fois sur le plan économique et artistique, et la concurrence fait souvent avancer les choses. On peut espérer que cet art, surtout le cinéma documentaire et expérimental, continue sur la même voie. ■



▲ *Poster du film* Cecilia *de Pankaj Johar, documentariste indien*

Structure narrative des films d'action iraniens des années 1980-90: étude de cas

Zeinab Golestâni

Traduit par
Samirâ Deldâdeh
Zeinab Golestâni

"*La première chose est de considérer que la critique de film ne diffère pas d'autres critiques.*" (John I. Simon[1])

Introduction

La critique structurale qui considère le monde comme la mise en action des formes auxquelles notre conscience donne vie[2], s'occupe des structures déterminées et systématiques[3]. Dans son analyse des séries *James Bond* de Fleming, Umberto Eco parle des structures universelles qui marquent ces romans et évoquent des actes et oppositions précises. L'étude de ces types de romans qui ont inspiré des productions cinématographiques ouvre la voie à des analyses similaires dans le domaine cinématographique ainsi que dans le domaine littéraire. Mais est-ce que des films produits à la même époque peuvent porter de telles structures et actes familiers? Le présent travail cherche à dégager une structure déterminée à travers quelques films d'action iraniens sortis dans les années 1980-90 (*Târâdj*, *Nish, Guerogân, Tchachm-e Oghâb*). L'une des caractéristiques communes de ces films est le rôle de trafiquant criminel joué par l'acteur Djamshid Hâshempour.

Umberto Eco et la structure narrative des romans d'action

Umberto Eco (1932-2016) se base sur les couples d'oppositions en tant qu'apport essentiel du structuralisme en narratologie structurale pour analyser quelques romans de Ian Fleming dans un article intitulé «James Bond: une combinatoire narrative»[4]. Après avoir sélectionné 14 couples d'oppositions dans la structure des romans de Fleming, Eco finit par comparer ces derniers à un jeu aux règles propres. Affinant son analyse, il les compare à une partie de football, qui est non pas un match imprévu, mais un jeu connu des spectateurs avertis et connaissant ses règles en détail.

Dans son analyse, Eco dévoile la présence d'un élément prédéterminé dans les romans de Fleming, un élément «escompté et de redondance absolue qui caractérise les instruments d'évasion fonctionnant dans le domaine des communications de masse. Parfois dans leur mécanisme, ces engins sont représentatifs des structures narratives qui travaillent sur des contenus évidents et qui n'aspirent pas à des déclarations idéologiques particulières.»[5] Ainsi, Eco résume la narration de tous les livres de Fleming sous une même trame: «Bond est envoyé dans un endroit donné pour éventer un plan de type science-fiction, ourdi par un individu monstrueux d'origine incertaine, en tout cas pas Anglais, qui, utilisant une activité propre soit comme producteur soit comme chef d'une organisation, non seulement gagne énormément d'argent, mais fait le jeu des ennemis de l'Occident.»[6]

Il est important de noter qu'Eco aborde dans son analyse uniquement la structure narrative des livres de Fleming et ne revient pas sur la version adaptée au cinéma. Mais sa méthode d'analyse des romans policiers d'action est un modèle cohérent pour l'étude de la structure narrative des scénarios du genre

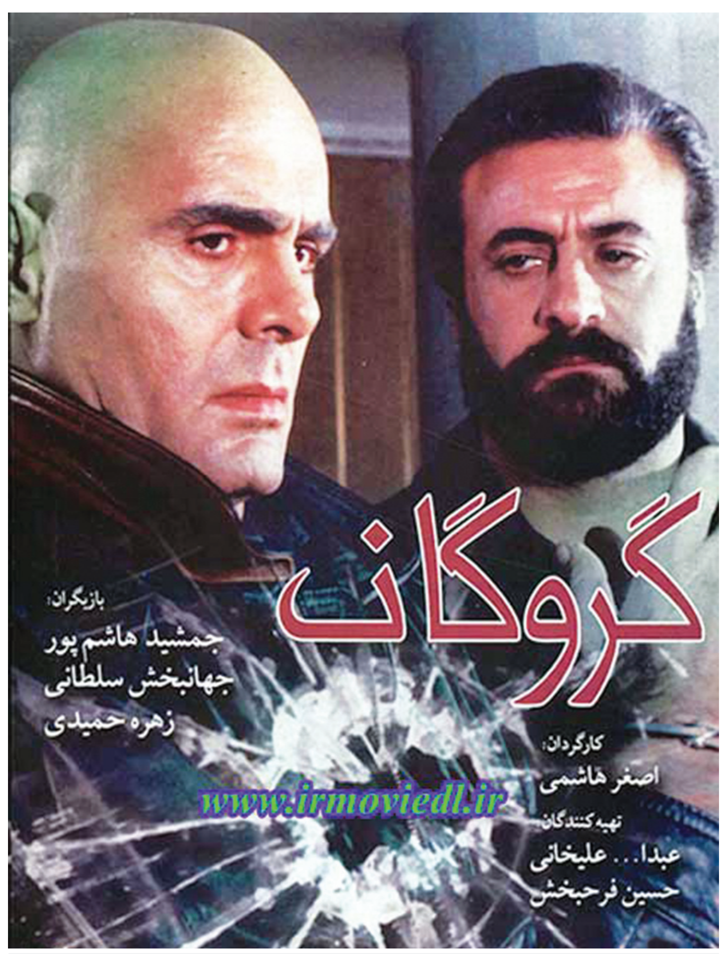
mentionné. Bien qu'un critique tel que William Jinks parle du film en tant que phénomène unique du XXe siècle qui «a réussi à atteindre tous les éléments principaux de la narration et à les revivifier»[7], il faut cependant noter que cet outil d'expression artistique est une expérience multidimensionnelle combinant le son, l'image et le mouvement. C'est cette dimension multiple du cinéma qui le distingue des autres arts et sépare indéniablement la critique de film de celle du roman, de la peinture ou de la sculpture.[8]

Le but principal de notre travail consiste à analyser la structure narrative des films en recourant à leurs narrations littéraires et se basant sur la méthode écoïenne dans la narratologie structurale. Nous nous fixons sur la narration, le thème et les personnages, sans aborder les éléments constitutifs du film.

Aperçu général sur le cinéma d'action en Iran des années 1980-90

Les films d'action, caractérisés par des scènes mouvementées et des combats, sont généralement bien vendus dans le monde, mais sont plus rarement remarqués par les critiques et les spectateurs plus exigeants du cinéma[9]: leur but est avant tout de divertir, et il n'y a pas besoin d'une attention approfondie pour les comprendre. En Iran, les films d'action ne forment qu'une petite partie de la production annuelle. Ce genre est apparu avant la Révolution islamique de 1979 et a survécu sous une forme bien précise jusqu'aux années 1990 pour ensuite évoluer.

Le cinéma d'action et héros-centrique d'après la Révolution est surtout connu au travers de son acteur le plus marquant, Jamshid Hâshempour, un homme au crâne rasé et physiquement marqué, au jeu unique. Le point de départ de ce cinéma est *Târâdj* (Pillage), un film d'Iraj Ghâderi. «On fit beaucoup d'efforts pour empêcher que *Târâdj* ne lance un mouvement dans les genres cinématographiques iraniens: Iradj Ghâderi reçut une interdiction de travail pour 9 ans et Jamshid Hâshempour fut interdit de jouer la tête rasée pour un certain temps. Malgré toutes ces interdictions, *Târâdj* devint un film exemplaire dans le cinéma d'action iranien et lança un mouvement.»[10] Ce courant se caractérise non seulement par des séquences d'action et de combats, mais aussi par son plan narratif. Târâdj fut le quatrième film le plus vendu des



▲ *Poster du film "Guerogân"*

cinémas de Téhéran en 1982. En 1992, à l'occasion de sa rediffusion dans six salles de cinéma à Téhéran, il a de nouveau fait un million de tomans de recettes.[11]

Notre corpus d'étude dans le présent travail est *Târâdj* (Pillage) réalisé en 1982 par Iradj Ghâderi dont le scénario a été écrit par Alirezâ Dâvoudnejâd, *Nish* (Piqûre) dirigé en 1992 par Homâyoun As'adiân et écrit par Rezâ Esmâeili et Hossein Farahbakhsh, *Guerogân* (Otage) réalisé en 1993 par Asghar Hâshemi et écrit par Ghâsem Dja'fari, Yousef Rezâeimanesh et Yousef Rezâ Raïsi, et enfin *Tchachm-e Oghâb* (Œil d'aigle) réalisé en 1996 par Shafi' Âghâ Mohammadiyân et écrit par Ali Asghar Amini et Shafi' Âghâ Mohammadiyân.

Târâdj relate l'histoire d'un gros trafiquant, Zeynâl Bandari (interprété par Djamshid Hâshempour). Après plusieurs évasions, Zeynâl est enfin arrêté et en échange de sa liberté, collabore avec la police contre le narcotrafic. *Nish* commence par l'exécution judiciaire d'un trafiquant de drogue et le meurtre de la famille de l'agent d'investigation de la police (interprété par Abolfazl Pourarab) par d'autres trafiquants. Ce film met en scène la collaboration, cette fois en échange d'argent, de ce trafiquant expert avec la police. Dans *Guerogân*, le personnage principal est un chauffeur de camion qui passe de la drogue en contrebande, et dont la famille est prise en otage par des mafieux. Pour sauver sa famille, il décide lui aussi d'aider la police. Dans *Tchachm-e Oghâb*, le commandant d'un régiment militaire de la frontière de l'Est (joué par Farâmarz Gharibiyân) et le grand trafiquant de drogue (Djamshid Hâshempour) travaillent ensemble pour capturer Gorguidj, chef des trafiquants de la région, qui a assassiné plusieurs membres de leurs familles.

Dans tous ces films, nous voyons Djamshid Hâshempour incarner le rôle du grand mafieux bien connu des services de renseignements. *Târâdj* s'ouvre sur un gros plan de Hâshempour incarcéré. Malgré sa condamnation à mort justifiée, il évite la pendaison avec de l'argent. Dans *Nish*, un policier poursuivant les meurtriers de sa famille et tentant de résoudre le dossier dont il est responsable, recourt à l'expertise d'un trafiquant, Kamâl Zâreï, condamné à 10 ans de prison. Dans *Guerogân*, deux amis criminels sont mis en scène, dont l'un (interprété par Jahânbakhsh Soltâni) se met au service de la police, alors que l'autre continue à transporter des grands conteneurs de marchandises de contrebande en échange de petites sommes d'argent. *Tchachm-e Oghâb* raconte l'histoire d'un important trafiquant connu de toute la région Est.

Les actes et les récits de ces films, tous organisés autour de la co-présence d'un officier de police et d'un trafiquant, peuvent être posés dans une structure précise. Une structure à sept éléments qui résulte d'une coopération entre la police et le criminel. Cette coopération vient d'une sorte de «contrat» et devient le point de départ des autres événements du récit.

1.La structure narrative dans quelques films d'action des années 1980-90

A-B. La proposition de la collaboration et le refus du trafiquant

Dans *Târâdj*, dont l'histoire se déroule pendant l'époque Pahlavi, des responsables gouvernementaux proposent à Zeynâl de collaborer avec le commissaire Ahmad pour démanteler un réseau de narcotrafic et échapper à la peine de mort. Le criminel accepte et les

trafiquants sont bien arrêtés avec son aide. Mais on comprend bientôt que Zeynâl faisait du trafic d'héroïne sous la couverture d'une exposition d'automobiles. Ahmad le retrouve et lui demande une nouvelle fois de collaborer, mais cette fois-ci Zeynâl refuse.

Dans *Nish*, la condamnation de Kamâl à 10 ans de prison devient le prétexte de sa collaboration avec la police. Mais une fois que Kâmâl dévoile les informations nécessaires à la police, il prend ses distances avec l'officier de police et refuse de continuer à travailler avec les forces de l'ordre: «Ne parle plus de ma peine d'emprisonnement. Fais ce que tu veux». Pourtant, ils recommencent à travailler ensemble un peu plus tard.

Dans *Guerogân,* un policier (Hâdj Ahmad) demande à son vieil ami, Masih Sepanj, chauffeur de camion porte-conteneurs et trafiquant de drogue et de fausse monnaie, de l'aider à arrêter un chef mafieux important. Masih refuse: «Ecoute, tu as ton propre boulot et moi, j'ai le mien. Et nous avons chacun des convictions… que vous appelez… comment? des principes professionnels… Nous sommes très sévères sur nos principes… Ne pense donc plus à moi. Je n'ai rien à vous dire. Va trouver quelqu'un qui peut vraiment vous aider… Me le demander, c'est comme donner un coup d'épée dans l'eau.» Il change pourtant d'avis après avoir vu des photos de deux enfants tués par la bande et commence à aider la police. Mais dès que les contrebandiers prennent sa famille en otage et menacent de les tuer, il se sépare de la police pour libérer sa famille de façon indépendante.

Dans *Tchachm-e Oghâb*, le commandant croit que Sandal Zeynali a tué son frère et deux autres agents de police. Son chef le charge d'une mission spécifique qui consiste à proposer à Sandal de les aider. Sa proposition est refusée au début: «Tu rêves? Tu détestes me voir vivant et tu me proposes de vous aider? Tu es fier de tes épaulettes? Tu t'es dit qu'il va me servir comme un cheval, qu'il va espionner tous les trafiquants, me donner leurs informations et qu'enfin je lui dirai que voilà, pour ta récompense, on va t'envoyer dans la fonction publique? Mais non, Monsieur l'officier, je ne permettrai à personne de vous renseigner, même si vous me gardez dix ans ici.»

> En Iran, les films d'action ne forment qu'une petite partie de la production annuelle. Ce genre est apparu avant la Révolution islamique de 1979 et a survécu sous une forme bien précise jusqu'aux années 1990 pour ensuite évoluer.

C. Apparition de l'objet de valeur

Troquant sa vie contre la coopération avec la police, Zeynâl Bandari de *Târâdj* leur offre spontanément sa collaboration une nouvelle fois après le succès de la première mission. Ce qui met en scène dans ce film, comme d'autres films de ce type, le réveil de la conscience du trafiquant et son engagement pour sauvegarder non pas sa propre vie, mais celle d'autrui, en particulier sa propre famille, celle-ci jouant un rôle fondamental dans le schéma narratif de ces films. Ces derniers mettent souvent en scène des femmes qui, condamnées à la souffrance et au malheur, n'en parlent jamais; femmes frappées par une souffrance qui pousse, en tant que point culminant du récit, l'antihéros vers l'héroïsme.

Après s'être rendu compte de

l'héroïnomanie de son fils adolescent, Zeynâl Bandari le bat, l'enferme, et lui demande la raison de cette toxicomanie. C'est à ce moment-là que, libérant sa parole, Begome, épouse de Zeynâl, lève le voile sur tous les crimes de son époux:

- *Mais toi, homme! Tu es un homme? Pourquoi tu lui demandes qui l'a drogué? Tu es à la recherche de qui? De toi-même? Tu as brûlé ses racines… les racines de notre fils… de tous les gars qui sont comme lui…Tu pensais que j'étais aveugle tout ce temps-là? Moi, je voyais… Homme! Je voyais! C'est la haine d'une mère qui te dit à toi, Zeynâl Bandari, maître de tous les trafiquants… dit que si tu veux que ton fils, ton jeune homme, et tous les autres jeunes survivent, alors meurs! Meurs! Meurs! Meurs! Meurs! Meurs! Meurs!…*

«On fit beaucoup d'efforts pour empêcher que *Târâdj* ne lance un mouvement dans les genres cinématographiques iraniens: Iradj Ghâderi reçut une interdiction de travail pour 9 ans et Jamshid Hâshempour fut interdit de jouer la tête rasée pour un certain temps. Malgré toutes ces interdictions, *Târâdj* devint un film exemplaire dans le cinéma d'action iranien et lança un mouvement.»

Dans *Nish*, la femme divorcée de Kamâl Zâreï se soucie de son honneur, ainsi que des sentiments de son fils qui étudie la médecine au Pakistan: «J'ai un fils, il a 21 ans. Je me suis battue bec et ongles pour l'élever… il ne peut pas voir son père exécuté…». C'est ce qui est pour Kamâl «la seule raison d'être»: «Et s'il n'y a pas cette seule étincelle, on s'éteindra.» Cet amour pour l'enfant et l'espoir de le voir devenir un jour médecin aboutissent à la coopération de Kamâl avec la police. Echangeant des mots avec l'officier du bureau d'investigation, Kamâl le dit explicitement et précise qu'il coopère pour financer les études de son fils: «Ne t'abandonne pas à la rêverie… Je ne suis pas de ces gens chevaleresques! Mais celui qui veut faire des achats dépense de l'argent… Djozi à toi, et son argent à moi…». Cependant, comme les mafieux de la bande de Djozi – qui est à l'origine des meurtres de la famille du policier – prennent le fils de Kamâl en otage, ce dernier se sépare de la police pour libérer son fils.

L'amour pour la famille est aussi, dans *Guerogân*, à l'origine de la fuite de Masih Sepanj. Après avoir libéré sa femme et son fils des mains des mafieux, Masih tente de fuir à l'étranger. Ici encore, une parole de femme se libère:

- *On ne vient pas…*

- *Qu'est-ce que tu dis?*

- *Je dis qu'on ne vient pas avec toi, mon fils et moi.*

- *Tu es folle? Je me suis jeté dans la gueule du loup pour vous libérer, je suis allé aux portes de la mort de peur qu'un malheur ne vous frappe, j'ai fait des pieds et des mains pour vous revoir. Et maintenant, tu dis que tu ne viens pas? Pourquoi? J'ai demandé pourquoi? Dis-le-moi… J'ai mis ma vie en danger, je suis devenu une armée pour toi et mon fils…*

- *Mon fils et moi, on ne veut pas d'armée, mais père et mari, tu l'as été?*

[…]

- *De quoi, de quoi tu avais besoin?*

- *De toi, en mari, en père. Qu'avez-vous, les hommes? Vous vous imaginez qu'il vous suffit de nourrir votre famille, ou de l'habiller? L'orphelinat fait la même chose, l'hospice donne les mêmes choses; qu'est-ce que tu nous as donné*

de plus? Du vagabondage. Du nomadisme. De la honte à ne pouvoir jamais avouer le métier de notre homme. Tu as vu Hassan? Tu as vu ce jeune officier? Regarde maintenant tes mains… Tu ne vois pas son sang sur tes mains? Qui dit que tu n'es pas aussi coupable que ces assassins? Qui dit? Toute ma vie, j'ai gardé le silence car on m'avait dit d'entrer avec une robe blanche à la maison de mon mari et d'en sortir avec un linceul blanc… C'est la même chose maintenant. Mais pour l'amour de Dieu, apporte-moi ce linceul blanc, je suis fatiguée, fatiguée. Ne t'inquiète pas pour nous, mais pour toi-même… Tu seras le complice de ces assassins si tu t'enfuis… Je sais que tu as commis beaucoup de crimes, mais que tu n'as jamais tué personne… Pour l'amour de Dieu, pour l'amour de Dieu, ne laisse pas cette tache de plus souiller ton honneur…

Masih Sepandj plonge une autre fois dans ses pensées, et cela en entendant un de ses amis dire:

- *Est-ce que tu veux que nos familles soient heureuses?*

- *Je n'ai rêvé que de cela jusqu'à aujourd'hui.*

- *Alors tire-moi une balle dans la tête, et jette-toi du haut du plus haut bâtiment de la ville. C'est comme ça que nos familles échapperont à la misère. Tu vois Masih, nous avons enterré l'honneur de la vie au seuil de nos maisons…*

D. Coopération entre le criminel et la police

Après avoir ouvert les yeux sur ses propres actes, le personnage criminel s'engage sur la voie des valeurs humaines. Alors s'établit une coopération croissante et exemplaire entre le criminel et la police, et cela malgré toutes les règles dominant le trafic («*Un trafiquant est toujours un trafiquant, et un policier toujours un policier, pas de liens d'amitié entre eux*», dit Gorguidj de *Tchachm-e-Oghâb* à Sandal.)

Emu par les paroles de Begome, Zeynâl Bandari se décide à faire quelque chose. Il se rend donc chez Ahmad et attend dans l'obscurité son arrivée:

- *Je veux te parler dans l'obscurité. Sabri va mourir. Ça fait 20 ans que Begome ferme les yeux sur toutes mes activités. Elle ne connaissait dans cette vie que la tolérance et la soumission, mais aujourd'hui…. Tue-moi, Ahmad, ou dis-moi ce que je dois faire… Je suis exténué, Ahmad, je suis détruit… Dis-moi ce que je dois faire…*



▲ *Poster du film* Nish

Heureux de cette évolution, Ahmad allume la lumière, s'adresse à Zeynâl et dit:

- *Lève-toi! L'obscurité ne fait qu'aveugler l'homme. Cette peste* [la drogue] *n'a pas seulement ravagé ton entourage, mais aussi toi-même. Lève-toi donc, Zeynâl! Aide-nous… Aide-nous pour sauver aussi bien ton Sabri que tous les autres… Ils appartiennent à l'avenir de ce pays. Aide-nous à les sauver. Aide-nous pour que cette fois, on arrache non pas les branches mais les racines… Une bonne fois pour toute… Arrachons les racines…*

- *Gare! On arrachera les racines! Les racines!*

Aspirant à présenter à la justice les chefs des narcotrafiquants, Ahmad et Zeynâl commencent alors à les traquer ensemble. Avant de partir, Zeynâl, sachant qu'ils mourront probablement, se rend chez sa famille: «*Je vais partir, Sabri. Je pars pour arracher la racine principale. Mais après ce départ, il n'y aura aucun retour… ni pour moi, ni pour ton oncle, Ahmad. Dès demain, cette maison sera dépourvue d'hommes… Je ne veux qu'une seule chose, que tu deviennes l'homme de cette maison, si tu en es capable.*»

Toutes ces œuvres cinématographiques mettent en scène l'héroïsme et la valeur d'importants trafiquants qui décident de changer de vie et de coopérer avec la police iranienne dans sa lutte contre la drogue.

Rêvant de retrouver Gorguidj et de se venger de lui, Sandal de *Tchachm-e-Oghâb*, dont la famille a été assassinée par les subordonnés de Gorguidj, établit une collaboration avec le commandant du régiment frontalier. Pourtant, à l'instar de *Nish* où le fils de Kamâl est pris en otage, Gorguidj tient en otage la mère du commandant de la base et la petite fille de Sandal, celle-ci proposant à ce dernier un bouton de fleur, souvenir d'un jardin fleuri, et confié à la vieille mère du commandant. Ces deux films se terminent sur un succès de la police.

Toutes ces œuvres cinématographiques mettent en scène l'héroïsme et la valeur d'importants trafiquants qui décident de changer de vie et de coopérer avec la police iranienne dans sa lutte contre la drogue. Cette voie aboutit dans *Târâdj* à la mort des personnages principaux, à savoir Ahmad et Zeynâl, morts marquées par la fierté et la vertu. Harcelé dans une maison de campagne en bois entourée par les hauts arbres de la forêt, Zeynâl dit à Ahmad:

- *Je me concentrais un jour dans un zoo sur un lion, un lion dans sa cage. Je me suis dit ce jour-là qu'un lion mort hors de la cage vaut mieux que trente-trois lions vivants dans la cage. Est-ce qu'il vaut mieux qu'on reste dans la cage?*

- *On mourra hors de la cage…*

Une fois toutes les prévisions du début du film invalidées, on constate non seulement la coopération entre la police et les personnages criminels, mais aussi la disparition de la haine qui rongeait ces derniers. Ahmad, qui appelait un jour de ses vœux la mort de Zeynâl Bandari – qu'il considérait non pas comme un homme mais comme un animal écœurant qui contaminerait le monde entier s'il n'était pas supprimé – désire ardemment à son dernier souffle lui serrer les mains. Hâdj Ahmad se réconcilie aussi plusieurs fois avec Masih qu'il a pris un jour pour un comparse malhonnête et sans honneur. Cette évolution apparaît aussi chez Masih qui jurait de brûler la cervelle d'Ahmad s'il avait possédé une arme. Le

commandant de la force frontalière de l'est sauve la vie de Sandal Zeynâli, celui qu'il considérait toujours comme un serpent lâche et venimeux et qui ne méritait que l'exécution. Et Sandal, son ennemi juré, sauve la vie de sa mère, comme si elle était sa propre mère dont il regrettait la perte.

Conclusion

La plupart des films d'action iraniens réalisés dans les années 80-90 (60-70 du calendrier iranien) mettent en scène un policier vertueux dont le métier met en danger la sécurité de ses bien-aimés. Ce policier rencontre alors un malfrat qui paraît être l'image même de la déloyauté. Mais cette première impression concernant le malfrat disparaît au cours des péripéties du film.

Après sa magnifique interprétation de Zeynâl dans *Târâdj*, Djamshid Hâshempour est devenu l'acteur préféré des réalisateurs de ce type de films pour le rôle du malfrat principal. Cela démontre que les films d'action iraniens tournés durant les années 80-90 ne suivent pas seulement une structure narrative précise, mais bénéficient aussi d'une certaine figure en tant qu'icône, dont les actes sont déterminés dans le cadre de structures définies.

Selon l'analyse ci-dessus, le schéma narratif de ces œuvres cinématographiques se résumerait ainsi:

a) La vie quotidienne du trafiquant hors-la-loi.

b) Arrestation du trafiquant.

c) Proposition de coopération avec la police en échange d'une réduction de peine.

d) Refus du trafiquant.

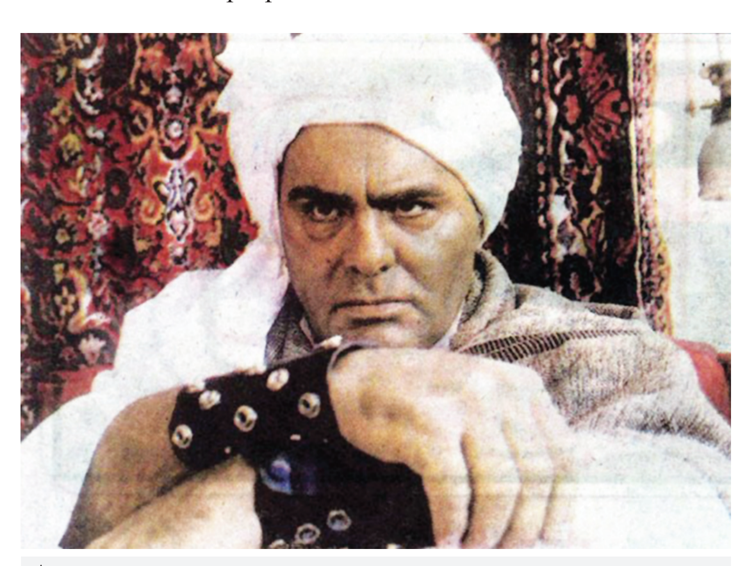
e) Accord avec la police et acceptation de la proposition de coopération.

f) Dépassement du contrat initial et quête de la vertu par le trafiquant.

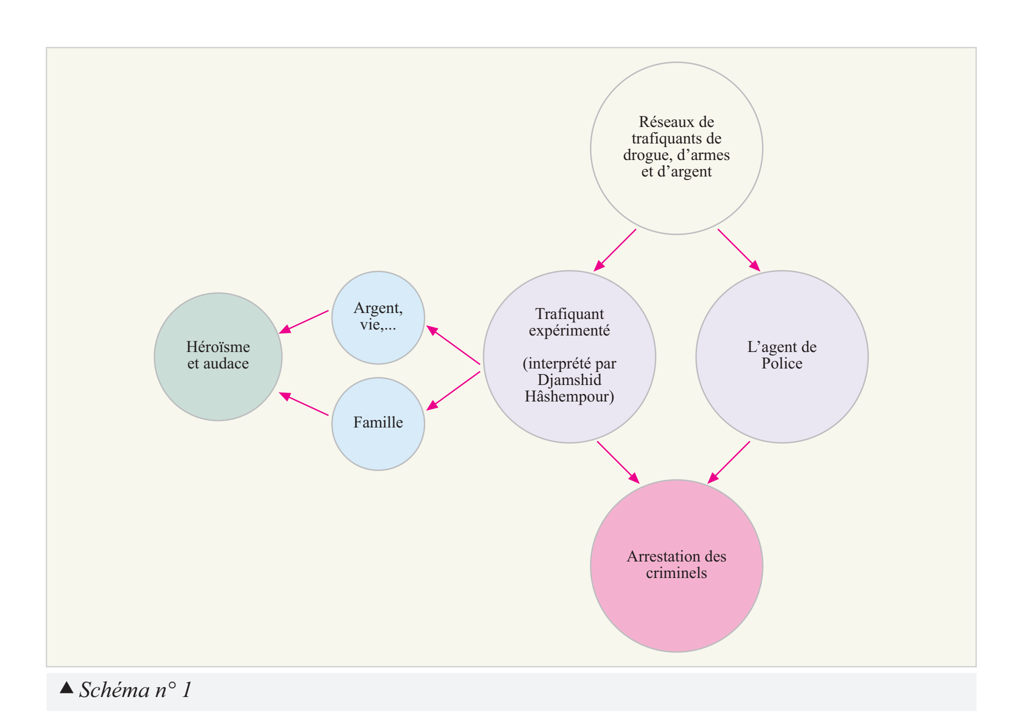
g) Changement de perspective et engagement dans la voie de l'honneur et de la vertu.

Après sa magnifique interprétation de Zeynâl dans *Târâdj*, Djamshid Hâshempour est devenu l'acteur préféré des réalisateurs de ce type de films pour le rôle du malfrat principal. Cela démontre que les films d'action iraniens tournés durant les années 80-90 ne suivent pas seulement une structure narrative précise, mais bénéficient aussi d'une certaine figure en tant qu'icône, dont les actes sont déterminés dans le cadre de structures définies.

Complété par l'interprétation de certains acteurs dans les rôles définis, ce schéma narratif donne vie aux oppositions binaires entre les personnages des films (officier – trafiquant/trafiquant – maître du réseau de trafiquants/trafiquant – famille). Le schéma ci-contre propose les relations



▲ *Djamshid Hâshempour dans le rôle de Zeynâl Bandari dans le film* Târâdj



▲ *Schéma n° 1*

entre ces rôles dans cette structure narrative (cf. schéma n° 1)

De même qu'avec l'analyse d'Eco des romans de Ian Fleming, nous découvrons dans ces œuvres cinématographiques des structures précises aboutissant à la familiarisation des spectateurs avec un schéma relativement figé et organisé selon des ensembles prédéterminés; structures parfois enracinées dans la propagande militaire des années 80 et due à la guerre. La découverte de ces structures, comme le souligne Eco, est à l'origine de la naissance d'un sentiment de plaisir et de joie chez l'interlocuteur, sentiment qui est la conséquence de la poursuite de la narration et des moindres changements conduisant le héros vers son but et l'objet de valeur qu'il espère obtenir. ■

---

1. In Jinks, William, *Adabiyât-e film: djâygâh-e cinemâ dar oloum-e ensâni* (The celluloid literature: film in the humanities), traduit en persan par Mohammad Taghi Ahmadiyân, Shahlâ Hakimiyân, Téhéran, Soroush, 1364/1985, p. 163.
2. Casebier, A., Denitto, D., Herman, W. *Osoul-e naghd-e film* (Principles of film criticism), traduit en persan par Djamâl Hâdj Âghâ Mohammad, Editions de Pay Jeh, Mehr1360/ septembre-octobre 1981.
3. Sharff, Stefan, *Anâsor-e cinemâ, darbâreh-ye nazar-e ta'sir-e zibâyi shenâsi-ye cinemâ-yi* (The elements of cinema, toward a theory of cinesthetic impact), traduit en persan par Mohammad Shahbâ, Fereydoun Khâmenehpour, Téhéran, Hermes, 6e éd., 1391/2012.
4. Eco, Umberto, «James Bond: une combinatoire narrative» In: *Communications*, 8, 1966. Recherches sémiologiques: l'analyse structurale du récit. pp. 77-93: 91.
5. Eco, Umberto, *op. cit.*, p.91.
6.*Ibid.*, p. 90.
7. Jinks, William, *Adabiyât-e film: djâygâh-e cinemâ dar oloum-e ensâni* (The celluloid literature: film in the humanities), traduit en persan par Mohammad Taghi Ahmadiyân, Shahlâ Hakimiyân, Téhéran, Sorush, 1364/1985, p. 9.

8. *Ibid.*, pp. 34, 167.
9. Hâshemi, Mohammad, «Negâhi gozarâ be târikh-e cinemâ-ye action-e Irân va djahân: djahân-e ro'yâï-ye taharrok» (Aperçu sur l'histoire du cinéma d'action du monde et de l'Iran: Monde rêveur du Mouvement), in *Naghd-e-cinemâ*, Dey1387/décembre-janvier 2008-2009, N° 61, pp. 38-43: 38.
10. Mostaghâssi, Saïd, «Tahavvol-e genre dar cinemâ-ye pas az enghelâb» (L'évolution du genre dans le cinéma iranien postrévolutionnaire), in *Fârâbi*, Automne-Hiver1380/2001, N°42-43, pp. 46-90: 77.
11. *Ibidem.*

Sources :

Corpus

-*Târâdj* (Pillage) (1363/1984), Scénario: Alirezâ Dâvoud Nejâd; Réalisateur: Iradj Ghâderi; Interprètes: Djamshid Hâshempour, Fakhri Khorvash, Behzâd Djavânbakhsh, Djamshid Âryâ.
-*Nish* (Piqûre) (1373/1994), Scénario: Rezâ Esmâïli, Hossein Farah Bakhsh; Réalisateur: Homâyoun As'adiyân; Interprètes: Djamshid Hâshempour, Abolfazl Pour'arab, Gholâm Hossein Lotfi, Sorayyâ Hekmat.
-*Guerogân* (Otage) (1374/1995), Scénario: Ghâsem Dja'fari, Youssef Rezâ Raïssi; Réalisateur: Asghar Hâshemi; Interprètes: Djamshid Hâshempour, Djahânbakhsh Soltâni, Zohreh Hamidi.
-*Tchachm-e-Oghâb* (Œil d'aigle) (1377/1998), Scénario: Ali Asghar Amini Dehghi avec la coopération de Shafi' Âghâ-mohammadiyân; Réalisateur: Shafi' Âghâ-mohammadiyân; Interprètes: Djamshid Hâshempour, Farâmarz Gharibiyân, Shahlâ Riyâhi, Rezâ Safâïpour

Sources critiques :

-Bleton, Paul, «Jacques Dubois, *Le Roman policier ou la Modernité*», in *Etudes littéraires,* vol. 26, n° 1, 1993, p. 131-137, page mise en ligne sur http://id.erudit.org/iderudit/501036ar
-Boileau-Naecejac, *Le roman policier*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1964.
-Casebier, A., Denitto, D., Herman, W., *Osoul-e naghd-e film* (Principles of film criticism), traduit en persan par Djamâl Hâdj Âghâ Mohammad, Editions de Pay Jeh, Mehr 1360/ Septembre-Octobre 1981.
-Eco, Umberto, «James Bond: une combinatoire narrative» In: *Communications*, 8, 1966. Recherches sémiologiques: l'analyse structurale du récit. pp. 77-93, page mise en ligne sur http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1966_num_8_1_1116

-Eco, Umberto, «Sâkhtâr-e revâyat dar roman-hâye James Bond asar-e Ian Fleming» (James Bond: une combinatoire narrative), traduit en persan par Abolfazl Horri, in *Ketâb-e mâh-e adabiyât*, Mehr 1390/Septembre-Octobre 2011, N° 168, pp. 32-36.
-Hâshemi, Mohammad, «Negâhi gozarâ be târikh-e cinemâ-ye action-e Iran va djahân: djahân-e ro'yâï-ye taharrok» (Aperçu sur l'histoire du cinéma d'action du monde et de l'Iran: monde rêveur du Mouvement), in *Naghd-e-cinemâ*, Dey 1387/Décembre-Janvier 2008-2009, N° 61, pp. 38-43.
-Jinks, William, *Adabiyât-e film: djâygâh-e cinemâ dar oloum-e ensâni* (*The celluloid literature: film in the humanities*), traduit en persan par Mohammad Taghi Ahmadiyân, Shahlâ Hakimiyân, Téhéran, Sorush, 1364/1985.
-Lintvelt, Jaap, *Resâleh-i dar bâb-e gouneshenâsi-ye revâyat. Noghteh-ye did: nazariyeh va tahlil* (Essai de typologie narrative: le «point de vue»: théorie et analyse), traduit en persan par Ali Abbâsi, Nosrat Hedjâzi, Téhéran, Editions Elmi-Farhangui, 1390/2011.
-Mostaghâssi, Saïd, «Tahavvol-e genre dar cinemâ-ye pas az enghelâb» (L'évolution du genre dans le cinéma iranien postrévolutionnaire), in *Fârâbi*, Automne-Hiver 1380/2001, N° 42-43, pp. 46-90.
-Redford, Gary, «Didâr bâ Umberto Eco» (Rencontre avec Umberto Eco), traduit en persan par Hormoz Homâyounpour, in *Bokhârâ*, été 1385/2006, N° 52, pp. 330-343.
-Sharff, Stefan, *Anâsor-e cinemâ, darbâreh-ye nazar-e ta'sir-e zibâyi shenâsi-ye cinemâ-yi* (The elements of cinema, toward a theory of cinesthetic impact), traduit en persan par Mohammad Shahbâ, Fereydoun Khâmenehpour, Téhéran, Hermes, 6e éd., 1391/2012.
http://theses.univ-lyon2.fr/documents/getpart.php?id=lyon2.2000.ben-ameur_k&part=11832, page consultée le 9/9/2016.
www.sourehcinema.com

17

Entretien avec Fereshteh Tâerpour

Productrice de films iraniens et de cinéma pour enfants Passionnée par la reconnaissance des droits d'auteur en Iran

Réalisé par
Shahnâz Salâmi

Née en 1953 à Téhéran, Fereshteh Tâerpour est une productrice de films iraniens. Elle écrit aussi des livres pour enfants dont l'un, *Les Aventures de Ahmad et Sârâ* (*Majarâ-ye Ahmad va Sârâ*) a été traduit en japonais. Diplômée de littérature anglaise, elle commence d'abord à écrire dans la *Revue de la Femme d'Aujourd'hui* (*Majaleh-ye Zan-e Rouz*). De 1982 à 1991, elle a dirigé la section "écriture et rédaction" du centre Kânoun, l'Institut pour le développement intellectuel des enfants et des jeunes adultes en Iran, où elle s'intéresse particulièrement au cinéma pour enfants. En tant que directrice de la Maison de la littérature et de l'art pour jeunes adultes, elle contribue à la réalisation de plus de dix films sortis au cinéma et de nombreuses vidéos. Cette figure féminine de la scène cinématographique iranienne a été choisie comme directrice de la Maison du Cinéma (*Khâneh-ye Cinemâ*) de 2000 à 2002. Elle est le premier membre iranien du Centre international du film pour l'enfance et la jeunesse «*CIFEJ*», et a également participé à de nombreux festivals internationaux comme membre du jury.

Passionnée par la question de la reconnaissance du droit d'auteur en Iran et très active dans la lutte contre le piratage des films iraniens, elle nous a chaleureusement accueillis dans son bureau de production de films à Téhéran. Les lignes directrices de cet entretien sont les droits d'auteur et le piratage des œuvres cinématographiques, l'enregistrement des films iraniens et les effets néfastes des sanctions, le marché national et international du cinéma iranien, les acteurs de la lutte contre le marché informel de la communication, le développement des réseaux de *Diffusion de films au foyer*, le piratage cinématographique, un procès en cours contre le piratage des films iraniens sur les chaînes satellites, une proposition de loi en cours de discussion à l'Assemblée Nationale Iranienne, la mobilisation des cinéastes iraniens contre le piratage, la politique culturelle du cinéma du gouvernement de M. Rohâni, et enfin l'économie de l'industrie du cinéma iranien.

Les droits d'auteur et le piratage des œuvres cinématographiques

Shahnâz Salâmi: En ce qui concerne la situation des droits d'auteur en Iran, et plus particulièrement dans le domaine du cinéma où vous êtes active, la situation s'est-elle selon vous améliorée ou dégradée durant ces dernières années? Quelle évolution s'est produite si nous comparons les différentes périodes présidentielles? De nouvelles idées ou critiques ont-elles émergé?

Fereshteh Tâerpour: Je pense que pour analyser le contexte de la question des droits d'auteur, il faut remonter beaucoup plus loin dans le temps. Dans un pays comme l'Iran ayant une production culturelle très diversifiée dans les domaines artistiques et littéraires tels que le cinéma, le théâtre, la musique, et la poésie, nos artistes ont été, durant toutes ces

années, tantôt privés des droits d'auteur à cause des contraintes issues du contexte à la fois sociopolitique et économique, tantôt démunis de leurs droits par méconnaissance de la législation. Cette question mérite beaucoup de réflexion et de discussion.

ShS: D'après vous, pourquoi des droits d'auteur ne sont-ils pas appliqués en Iran malgré la législation en vigueur?

FT: La législation des droits d'auteur a toujours été imprécise et contraignante. Quand nous profitions des lacunes de ce système juridique, nous étions en quelque sorte persuadés que cela nous apporterait financièrement plus de profits que de pertes. Cependant, cette situation était contradictoire. D'une part, le secteur public qui diffuse des films ou traduit des livres illégalement sans l'autorisation des ayants droit, profite de cette situation. D'autre part, le secteur privé supporte les pertes financières qui découlent de cette volonté des institutions étatiques, par exemple la Radiotélévision iranienne qui diffuse illégalement sa production cinématographique. Pendant des années, surtout dans le domaine du cinéma, au niveau international, les films iraniens n'occupaient pas encore une place importante. Mais après la Révolution Islamique, le cinéma iranien est devenu un cinéma mondial. Il a trouvé son statut dans les festivals internationaux de cinéma. À partir de cette période, les lacunes de notre législation sont apparues de façon plus manifeste.

ShS: Que pensez-vous du piratage des films iraniens à l'échelon national et international?

FT: Dans les pays étrangers, quand vous avez affaire aux festivals internationaux, des droits d'auteur sont bien évidemment respectés car cela permet de renforcer, de protéger et de développer ces droits. Mais malheureusement, certains Iraniens, au-delà des frontières, profitent au maximum de cette situation «chaotique» et ils causent des dommages aux producteurs d'œuvres culturelles. Autrement dit, le nombre de copies illégales de films et de séries iraniens s'avère très important. Ces

Après la Révolution Islamique, le cinéma iranien est devenu un cinéma mondial. Il a trouvé son statut dans les festivals internationaux de cinéma. À partir de cette période, les lacunes de notre législation sont apparues de façon plus manifeste.

copies piratées sont faites par des Iraniens ayant mis en place, à l'extérieur du pays, des sites internet, des télévisions ou des chaînes satellites comme médias de communication. Cette situation est incroyable! Cela est en train de porter un coup terrible aux racines de l'industrie du cinéma iranien. Imaginez que pendant les trois premiers jours de la sortie légale d'un film en DVD, non seulement le marché noir, à l'intérieur de l'Iran, est en train de faire des recettes considérables sur ces films (environ 50 fois plus), mais que c'est aussi le cas sur le marché cinématographique à l'extérieur du pays. Avec pour conséquence la disparition progressive de l'industrie du cinéma iranien. Comme le nombre de salles de cinéma en Iran est insuffisant par rapport à la quantité considérable de productions cinématographiques, les cinéastes qui n'ont pas tous la possibilité de projeter leurs films à l'écran portent leur espoir

sur le marché de la vidéo en diffusant leurs films au format DVD. En outre, nous sommes relativement privés du marché de la télévision dont les exigences sont de plus en plus strictes d'année en année. Et dans certains cas, cette institution ne rémunère pas et ne respecte pas les droits des cinéastes. En réalité, au moins 30 % des recettes potentielles d'un film sont récupérées par le marché noir. Ce dernier se nourrit d'un courant en Iran et d'un autre courant semblable à l'étranger.

ShS: Comment les cinéastes ont-ils réagi face à ces deux courants de piratage?

FT: Durant ces dernières années, nos réalisateurs, dont certains ont rencontré un important succès à l'échelle mondiale, se sont rendus compte de la nécessité de réagir à ce mouvement néfaste. Un grand colloque consacré au «*Trafic illégal au sein du marché du cinéma iranien*» a eu lieu, il y a quelques années, organisé par les cinéastes eux-mêmes. Un ouvrage rassemblant notamment les résumés des discours des participants a été publié ultérieurement. Ce fut une mobilisation publique et générale des cinéastes, des responsables de la politique culturelle, des députés de l'Assemblée Nationale, et des hommes politiques du pays dont la volonté était de prendre en main le contrôle du marché noir du film en Iran. C'était une bonne initiative, mais elle s'est rapidement essoufflée. Cette tentative de mobilisation sera peut-être relancée cette année. Une autre difficulté à mentionner, c'est qu'aujourd'hui, vous pouvez enregistrer à l'étranger le *copyright* de votre film ou de votre musique, mais bien évidemment à titre personnel. Les poursuites juridiques à engager s'avèrent à la fois complexes et onéreuses, et de plus, les cinéastes rencontrent beaucoup d'obstacles.

L'enregistrement des films iraniens et les effets néfastes des sanctions

ShS: Quelles sont les difficultés rencontrées par les cinéastes iraniens pour l'enregistrement de leurs œuvres à l'étranger?

FT: D'une part, la société qui enregistre le film doit être une société étrangère et non iranienne à cause des sanctions imposées à notre pays. Car si nous enregistrons le film auprès d'une société iranienne, nous ne serons pas en mesure de poursuivre les procédures juridiques à cause de ces mêmes sanctions. Par contre, si vous enregistrez votre œuvre auprès d'une société étrangère, vous pouvez engager un procès contre le piratage de votre film, mais cela est tellement coûteux que peu de cinéastes franchissent le pas. Pour ma part, il y a trois ans, j'ai déposé aux États-Unis, dans un cabinet d'avocats plusieurs films: l'un de mes films, et quatre de mes amis. L'un de ces films a été diffusé de façon illégale par une chaîne de télévision étrangère. Notre avocat était irano-américain (un Iranien qui a vécu pendant des années aux États-Unis). Aux États-Unis, vous pouvez enregistrer vous-même votre film avec 50, 70 ou 100 $. Quant à nous, nous avons payé environ 1000 $ pour l'enregistrement de ces films afin de pouvoir bénéficier de soutiens juridiques ultérieurs. Bien sûr, cette somme ne couvrait pas tous les frais, notamment ceux de saisine du tribunal. Tout dépend aussi des clauses de notre contrat avec les producteurs du film, selon qu'ils veulent ou non intenter une action en justice. Le problème qui se pose encore aujourd'hui, c'est qu'en raison du

contexte politique de l'Iran, notamment sous la présidence précédente, nous nous sommes éloignés des projets élaborés sous la période présidentielle de M. Khatâmi et visant à repenser la législation des droits d'auteur. Il en résulte qu'aujourd'hui, la problématique de l'enregistrement des films se limite à ce que fait chaque artiste, ce qu'il veut et ce qu'il peut faire.

ShS: Malgré les sanctions, les cinéastes iraniens ont-ils rencontré un certain succès dans leurs tentatives de protection des droits des films iraniens à l'extérieur du pays?

FT: Pour un ou deux films enregistrés aux États-Unis par une société américaine, les réalisateurs ont essayé de poursuivre en justice les "pirates". L'action intentée par l'un de ces réalisateurs a été retenue favorablement par le tribunal. Je ne sais pas si ledit réalisateur a finalement obtenu ou non réparation du dommage causé. Mais les difficultés liées aux sanctions prononcées par les États-Unis contre l'Iran ont accablé les artistes iraniens. À cause de ces mêmes sanctions, quand les cinéastes iraniens vendent ou projettent un film à l'étranger, ils ne peuvent pas percevoir directement leurs droits d'auteur. Il faut un intermédiaire ou l'intervention d'un autre pays pour obtenir ces droits. Tout ceci contribue à porter des coups terribles à l'aspect économique du cinéma iranien, sans porter cependant atteinte à son identité culturelle, artistique et esthétique. Aujourd'hui, j'ai beaucoup d'espoir car je sais que M. Ayoubi et d'autres responsables du domaine de la culture sont relativement conscients des avantages et des inconvénients des droits d'auteur et du *copyright* tant au niveau national qu'international. Il se peut même que nous subissions des pertes financières à court terme et que nous ayons à les supporter durant les premières années de l'application des droits d'auteur. Mais,

> Un grand colloque consacré au «*Trafic illégal au sein du marché du cinéma iranien*» a eu lieu, il y a quelques années, organisé par les cinéastes eux-mêmes. Un ouvrage rassemblant notamment les résumés des discours des participants a été publié ultérieurement. Ce fut une mobilisation publique et générale des cinéastes, des responsables de la politique culturelle, des députés de l'Assemblée Nationale, et des hommes politiques du pays dont la volonté était de prendre en main le contrôle du marché noir du film en Iran. C'était une bonne initiative, mais elle s'est rapidement essoufflée.

en réalité, nous avançons sur cette voie d'une certaine façon pour pouvoir poursuivre les "pirates". Nous n'avons pas d'autres choix que de punir un ou deux délinquants et de les "piéger". Nous devons nous-mêmes prendre conscience de nos droits.

Le marché du cinéma: des œuvres originales aux copies piratées

ShS: Vous avez évoqué la façon dont les cinéastes tentent de faire enregistrer leurs droits au niveau international, mais le problème est que parfois, à l'intérieur du pays, nous constatons que les cinéastes iraniens eux-mêmes s'inspirent ou piratent les œuvres étrangères, qu'il s'agisse de scénario, de musique...

FT: Oui, ce sont les pratiques en



▲ *Fereshteh Tâerpour*

apparence avantageuses dont je vous ai déjà parlé.

ShS: Mais les artistes eux-mêmes ne se trouvent-ils pas engagés moralement ou juridiquement à ne pas copier les œuvres étrangères sans autorisation? Jusqu'à quand pensez-vous que ce jeu de perte et profit pourra continuer?

FT: Il existe deux catégories de films: d'une part les films piratés, d'autre part ceux inspirés d'œuvres cinématographiques étrangères. Dans le cas où les films étrangers sont très anciens, le fait de s'inspirer de leur scénario ne pose aucun problème juridique. À l'intérieur de l'Iran, certains cinéastes copient ces films en vue de les diffuser sur les écrans intérieurs pour une courte période de projection. Cela ne pose aucun problème. Mais pour les films qui font leur entrée dans les festivals internationaux, si les réalisateurs ne respectent pas ces droits et ne précisent même pas que leur scénario s'est inspiré d'un film étranger, ils rencontreront des difficultés. Les directeurs et les membres du jury des festivals sont eux-mêmes vigilants et arrivent vite à distinguer les œuvres originales des piratées.

ShS: Est-ce qu'il arrive que des films iraniens rencontrent des difficultés aux festivals internationaux concernant le respect du *copyright* de musique ou de scénario d'un film?

FT: Cela nous est arrivé une fois avec le film *Sârâ* du réalisateur Dâryoush Mehrjoui, dont le sujet s'était inspiré d'un film étranger, ce qui a donné lieu à des protestations. Mais en réalité, les artistes étrangers sont au courant de la situation actuelle de l'Iran dans le domaine des droits d'auteur. Certains cinéastes étrangers ne donnent donc pas suite à leurs revendications, mais il y en a d'autres qui ont porté plainte au tribunal de La Haye.

ShS: Avez-vous vous-même, dans votre carrière professionnelle, rencontré des problèmes d'ordre juridique à l'intérieur du pays avec le marché informel ou à l'extérieur?

FT: Oui, et malheureusement, même notre Télévision agit de cette manière: elle achète votre film pour une chaîne de télévision déterminée, et il sera ensuite diffusé sur une dizaine de chaînes étrangères par le biais du sous-titrage, alors que la Télévision iranienne n'en a pas le droit. Tant que les institutions étatiques nationales ne respecteront pas ces droits et penseront avoir le droit de diffuser des films sans autorisation, nous ne pourrons pas espérer grand-chose. Par exemple, la Télévision iranienne censure le film, sa musique ou certaines séquences

selon sa propre volonté. Ce sont certains cas de non-respect du *copyright*. Mais les responsables eux-mêmes ne respectent pas ces droits: dans les contrats, ils prévoient des clauses qui leur permettent d'apporter des modifications au film. Après, tout dépend de vous: certains artistes, et c'est mon cas pour quelques-uns de mes films, retirent leur demande et récupèrent leur film. D'autres sont dans l'obligation d'accepter le contrat tel quel. Par exemple, un cas particulier et surprenant qui m'est arrivé est celui du film pour enfants intitulé *Golnâr*, à l'écran depuis des années en Iran. Celui-ci n'a jamais posé de problème. Afin de le diffuser, la Télévision iranienne a supprimé toutes les chansons qui étaient au nombre de onze et qui contribuaient à la compréhension du film. Cela est un autre cas. Les rapports entre la Télévision et les artistes ne se situent pas sur un pied d'égalité.

Les acteurs de la lutte contre le marché informel de la communication

ShS: Que pensez-vous du marché informel de la culture en Iran? Comment pourrait-on le réguler?

FT: La seule et unique façon de réguler ce marché noir consiste à mobiliser une équipe de collaboration composée des corporations cinématographiques, des instituts de diffusion de films dont celui de Média d'Image, de la Maison du Cinéma et de la police. Que tous ces intervenants collaborent afin d'arrêter les pirates, car ils ont tous subi des dommages considérables. Nous en avons déjà fait une bonne expérience et elle s'est avérée très efficace. Dans les périodes où tous ces acteurs ont collaboré et réussi à faire arrêter et sanctionner sévèrement les pirates, nous avons obtenu une certaine réussite. Malheureusement, notre succès se limitait à Téhéran et non aux autres provinces, où ce phénomène de piratage se répand plus rapidement. À l'extérieur de la capitale, les contrefacteurs achètent un DVD et le dupliquent en un très grand nombre d'exemplaires. Ensuite, la question qui se pose est de savoir comment diffuser dans la société une habitude culturelle pour que les individus ne copient pas et n'achètent plus de films piratés et qu'ils reconnaissent le droit de la propriété intellectuelle des œuvres culturelles. La Télévision ne fait rien dans ce domaine car elle en tire des profits.

> Les difficultés liées aux sanctions prononcées par les États-Unis contre l'Iran ont accablé les artistes iraniens. À cause de ces mêmes sanctions, quand les cinéastes iraniens vendent ou projettent un film à l'étranger, ils ne peuvent pas percevoir directement leurs droits d'auteur. Il faut un intermédiaire ou l'intervention d'un autre pays pour obtenir ces droits. Tout ceci contribue à porter des coups terribles à l'aspect économique du cinéma iranien, sans porter cependant atteinte à son identité culturelle, artistique et esthétique.

ShS: Pensez-vous que seule la Télévision soit en mesure de faire de la publicité dans le domaine des droits **d'auteur? Les artistes peuvent-ils agir de leur côté?**

FT: Oui, mais dans notre pays, la Télévision exerce un pouvoir médiatique très important sur la société par rapport aux journaux qui souvent ne sont pas

imprimés à grand tirage.

ShS: Par exemple, que pensez-vous de Mehrân Modiri qui demande directement à son public de ne pas copier ses séries comiques enregistrées sous format de DVD?

FT: C'est un cas individuel. Ses DVD pourraient être vendus à un million d'exemplaires, alors que l'Iran compte plus de 79 millions d'habitants.

ShS: Oui, il s'agit là d'une tentative ne touchant qu'une frange de la société. Le public, les artistes et l'État représentant trois pôles; peuvent-ils tous participer à la construction de cette habitude culturelle? Depuis ces dernières années, certains guides religieux de Qom sont intervenus dans ce domaine et ont fait des discours affirmant que «*le piratage est harâm (interdit par la religion)*» et que «*l'achat de copies piratées n'est pas moral*». Pensez-vous que ce type de discours ait autant d'impact sur la société que la télévision en tant que média?

FT: Non, je ne pense pas. Les médias doivent sensibiliser la société iranienne aux droits des artistes et réaliser des émissions et des débats sur les droits d'auteur. En outre, la police est la seule autorité qui puisse freiner le développement du marché noir des films.



ShS: Je pense que la police s'intéresse davantage aux aspects moraux des films. Est-ce que la question du respect du *copyright* est aujourd'hui prise en compte?

FT: Oui, avant la police ne ciblait que les DVD illégaux du point de vue moral. Mais sur la base d'un colloque organisé par les cinéastes en 2008, la police est intervenue pendant un certain temps et a réussi à arrêter des pirates, puis cette volonté n'a pas perduré.

Le développement des réseaux de «Diffusion de films au foyer»

ShS: Que pensez-vous des réseaux de «*Diffusion de films au foyer*» (Namâyesh-e khânegui)? C'est un système de vente de film qui a commencé il y a presque dix ans et continue toujours. Aujourd'hui, la majorité de la population iranienne préfère acheter un DVD pour le voir à la maison plutôt que d'aller au cinéma.

FT: Oui, plus de 30 % des recettes d'un film proviennent de ce style de vente qui est extrêmement menacé par le marché noir et le non-respect du *copyright*. En effet, le piratage ne se fait plus comme avant avec une caméra capturant les écrans de cinéma.

ShS: Dans ce système de vente des DVD, les producteurs de films cèdent-ils leurs droits aux compagnies de

diffusion? Y a-t-il des contrats?

FT: Cela dépend des situations. Parfois, ils cèdent leurs droits, et parfois, ils signent un contrat avec les responsables des entreprises de diffusion pour bénéficier d'un pourcentage sur les recettes des films.

ShS: Que pensez-vous de cette politique de «*Diffusion de films au foyer*»? Était-ce au départ une bonne idée? A-t-elle suivi un bon cheminement?

FT: Nous n'avions pas d'autres choix que de diffuser nos films par le biais de tels réseaux, car le nombre des salles de cinéma est insuffisant et ne permet pas de projeter tous les films de notre production cinématographique qui est très féconde.

ShS: Dans les réseaux de «*Diffusion de films au foyer*», la présentation des œuvres cinématographiques sous pochette en carton vous paraît-elle convenable? La qualité de cette diffusion est-elle suffisante pour attirer le public?

FT: La présentation des films s'est améliorée. Mais en réalité, tant que le marché noir existera, la qualité de la pochette ne sera pas un enjeu très important. Parce que les pirates copient les DVD de films de telle manière que la qualité de reproduction est presque semblable à celle des films originaux. En outre, leur prix est moins élevé. Aujourd'hui, peu de pirates vendent des films dans la rue, sur les places ou sur les trottoirs. Cette activité tend à diminuer depuis quelques années grâce à l'intervention de la police dans la lutte contre le piratage.

ShS: Connaissez-vous les sanctions du piratage?

FT: Je sais que ce délit peut être sanctionné par des amendes et des peines d'emprisonnement. À ma connaissance, des amendes ont été prononcées dans deux affaires. Quand un réseau clandestin diffuse dans toute la ville un ou deux millions de films copiés, cela signifie qu'il s'agit d'un réseau bien équipé.

> Il existe deux catégories de films: d'une part les films piratés, d'autre part ceux inspirés d'œuvres cinématographiques étrangères. Dans le cas où les films étrangers sont très anciens, le fait de s'inspirer de leur scénario ne pose aucun problème juridique. À l'intérieur de l'Iran, certains cinéastes copient ces films en vue de les diffuser sur les écrans intérieurs pour une courte période de projection. Cela ne pose aucun problème.

Le piratage cinématographique: chance ou menace?

ShS: Est-il possible qu'un artiste décide volontairement de diffuser les DVD de son film par le biais du marché noir à cause des problèmes divers d'ordre social ou médiatique?

FT: Comment pourrait-il le faire et à travers quel réseau?

ShS: En utilisant les réseaux du marché noir.

FT: Oui, parfois. J'ai entendu dire qu'un producteur a lui-même fait diffuser son film par l'intermédiaire des réseaux du marché noir.

ShS: Pour quelles raisons, les producteurs agissent-ils ainsi?

FT: Pour un film sans espoir d'être diffusé ou projeté au cinéma, à travers les réseaux de diffusion au foyer, à la télévision… le producteur peut tout tenter pour que son film puisse au moins être vu par le public.

ShS: Et également pour que le message de son film soit entendu?

FT: Oui, lorsque personne ne veut acheter votre film pour le projeter au cinéma ou à la télévision, vous n'avez pas d'autres choix.

ShS: Cela représente-t-il une chance pour certains artistes?

FT: Non. Ce n'est pas une chance, sauf si le producteur est tellement malin qu'il demande aux pirates un pourcentage sur les recettes de la vente du film. Ces derniers peuvent très bien faire diffuser son film sans lui donner une contrepartie financière.

ShS: Laissons de côté les réalisateurs et les producteurs célèbres. La distribution de certains films sur le marché noir pourrait-elle être un moyen de se faire connaître pour les cinéastes peu connus du public?

> La question qui se pose est de savoir comment diffuser dans la société une habitude culturelle pour que les individus ne copient pas et n'achètent plus de films piratés et qu'ils reconnaissent le droit de la propriété intellectuelle des œuvres culturelles.

FT: Cela n'est pas une bonne méthode. Vous pouvez, dans certaines circonstances, alimenter les réseaux du marché noir afin de faire tourner les rouages de son circuit économique. Mais, dans d'autres situations où vous avez réalisé un film légalement, c'est ce même marché noir qui vous ruine.

Un procès en cours contre le piratage des films iraniens sur les chaînes satellites

ShS: Revenons au procès que vous avez intenté en collaboration avec des représentants d'autres corporations cinématographiques contre certaines entreprises de piratage de films sur les chaînes satellites. Ce premier pas est une tentative heureuse, et il est à espérer qu'elle incitera d'autres cinéastes à continuer dans votre sillage. Peu d'artistes oseront le faire. Cet acte représente à la fois une menace potentielle pour les pirates et un moyen de défense pour les artistes. Pouvez-vous me donner plus de détails sur ce procès?

FT: Ce problème a toujours existé. Lors d'une réunion, M. Mirtahmâsb a dit à Mme Rakhshân Bani-Etemâd que trois avocats iraniens étaient prêts à apporter, bénévolement, leur collaboration aux cinéastes en matière de protection des droits d'auteur. J'ai abordé cette question au Haut-Conseil des Producteurs, et environ cinquante d'entre eux ont accepté de signer une procuration et de me donner pouvoir pour les représenter au tribunal.

ShS: Dans cette affaire, les différentes corporations cinématographiques étaient-elles

représentées par quatre cinéastes?

FT: Oui, dans un premier temps, quatre cinéastes: Mmes Rakhshân Bani-Etemâd et Katâyoun Shahâbi, M. Mirtahmâsb et moi-même. Nous avons rencontré des avocats qui nous ont incités à demander à d'autres cinéastes, bien sûr membres des corporations cinématographiques, de nous rejoindre pour porter plainte et déposer un dossier au tribunal contre les dirigeants des sites internet et des chaînes satellites. Comme nous étions membres des principales corporations cinématographiques telles que celles des producteurs, des réalisateurs, des documentaristes et des distributeurs de films, la demande des avocats était tout à fait réalisable. Nous étions convaincus qu'il était important d'engager cette démarche. Même si au départ, nous n'étions pas sûrs d'atteindre notre objectif, au moins, nous tenions un bâton à la main pour intimider les pirates. Heureusement cette affaire a été médiatisée par la télévision dans une émission destinée aux critiques cinématographiques, intitulée *Haft*, au cours de laquelle j'ai moi-même parlé de ce procès. Après cette émission, deux dirigeants de réseaux informels de diffusion de films ont été arrêtés et cela également grâce au soutien du directeur de la Télévision, M. Zarghâmi. Pour nous, c'était déjà une première réussite car les pirates savaient désormais que les cinéastes ne resteraient plus les bras croisés, ce qui constituait pour eux une réelle menace. De toute façon, pour écrire un beau scénario, il faut commencer à remplir une page blanche et même la noircir avec des ratures. Nous espérons ainsi atteindre un jour notre but.

ShS: Comme vous l'avez dit, chacun des quatre cinéastes engagés dans ce procès a essayé de demander des signatures aux membres de sa corporation. Comment ont-ils finalement réussi?

FT: Vous savez, entre nous, tout est fondé sur la confiance. Pour ma part, j'ai évoqué ce sujet au Haut-Conseil des Producteurs (HCP). Dans cette affaire, les avocats nous ont demandé uniquement les frais courants de gestion de dossier et des formalités administratives. Ces frais étant modiques, les producteurs ont facilement accepté de nous rejoindre, de même M. Mirtahmâsb a demandé aux documentaristes et Mme Shahâbi aux distributeurs de films.

ShS: Combien de personnes vous ont suivi dans cette affaire?

FT: Au moins une cinquantaine.

ShS: Comment ces personnes ont-elles contribué à la constitution de ce dossier et quelles preuves ont-elles pu apporter?

FT: Les films ou documentaires de certains d'entre nous ont déjà été enregistrés ou se trouvaient sur les sites internet. Mais pour d'autres, ce sont les avocats qui ont essayé d'enregistrer leurs films en même temps qu'ils étaient diffusés sur des sites internet ou bien sur des chaînes satellites. Les avocats les ont présentés au tribunal à titre de preuve. Certaines chaînes satellites étaient implantées aux États-Unis par des Iraniens. Par exemple, le Docteur Mazâheri avait fait diffuser le film *Saâdat Abâd* du réalisateur Mâziâr Miri sur sa chaîne privée. Quand le juge l'a convoqué au tribunal, il a nié cette diffusion tout en étant complètement paniqué. Ensuite, d'autres chaînes de télévision installées

à l'étranger et diffusant des films iraniens ont arrêté de le faire.

ShS: En réalité, votre tentative a intimidé sérieusement les pirates.

FT: Oui, ils ont enfin compris que les cinéastes iraniens ont progressivement pris conscience de leurs droits et ont déjà porté plainte contre les «dirigeants-pirates». Si ces derniers sont convoqués au tribunal, ils seront sans doute condamnés. Mais, le problème, c'est que les artistes n'ont ni le temps ni l'argent pour intenter une action en justice.

ShS: Les représentants des corporations de la Maison du Cinéma ne pourraient-ils pas aider leurs membres en les rapprochant des avocats?

FT: La Maison du Cinéma regroupe différentes corporations cinématographiques comme celles des scénaristes, des réalisateurs et des producteurs. Celles-ci peuvent intervenir en apportant leur soutien à leurs membres pour lutter ensemble contre le piratage et même entreprendre une action judiciaire.

ShS: Avez-vous des exemples de piratage dans le domaine du cinéma?

FT: Oui, beaucoup de scénaristes prétendent que leur scénario a été piraté par un réalisateur.

ShS: Les cinéastes se plaignent souvent que les juristes spécialistes en droits d'auteur ont peu de connaissances en matière cinématographique, cette compétence étant indispensable pour distinguer un scénario original d'une copie.

FT: À ma connaissance, la Maison du Cinéma a proposé certains cinéastes comme experts auprès du tribunal. Les similitudes entre deux scénarios ne sont pas forcément répréhensibles. Mais si un



▲ *La Maison du Cinéma*

réalisateur ou un producteur qui a lu le scénario d'un jeune scénariste pour lui donner son avis se l'approprie pour réaliser un film, cela constitue un délit. Mais la collaboration entre cinéastes et juristes me semble être une excellente idée qui pourrait être abordée dans les réunions de la Maison du Cinéma.

Une proposition de loi en cours de discussion à l'Assemblée Nationale iranienne

ShS: Une proposition de loi est en cours de discussion à l'Assemblée Nationale afin de réactualiser une ancienne loi datant de plus de quarante ans. En tant que cinéaste, avez-vous connaissance de cette proposition?

FT: Non, si l'État souhaite mettre à jour cette loi, il faut que les cinéastes soient appelés pour apporter leur aide.

ShS: Ce qui m'étonne, c'est que la plupart des cinéastes ne sont pas au courant de ces débats et discussions qui ont lieu à l'Assemblée Nationale et qui concernent la protection de leurs droits. Certains d'entre eux ne connaissent pas le nom de l'unique loi sur le droit d'auteur et son contenu. J'ai demandé également aux juristes spécialistes du droit d'auteur participant aux réunions de l'Assemblée Nationale pourquoi ils ne sollicitaient pas la collaboration des cinéastes et des corporations cinématographiques pour débattre de cette proposition de loi.

FT: À mon sens, c'est que les juristes n'en ressentent pas le besoin et se contentent de leur connaissance juridique.

ShS: Les cinéastes me disent souvent qu'ils préfèrent résoudre leur problème entre eux par le biais de leur corporation. Qu'en pensez-vous?

FT: Dans un procès, lorsque les deux parties sont des cinéastes, régler le problème au sein des corporations est une bonne solution. Mais parfois, les cinéastes sont confrontés à une personne extérieure au monde du cinéma, à un réseau de piratage ou à une compagnie informelle de distribution de films. Alors tout change. La Maison du Cinéma n'a pas de pouvoir pour résoudre ces problèmes qui relèvent du système judiciaire du pays. Par exemple, une compagnie a sous-titré et diffusé sans autorisation l'un de mes films.

> La Maison du Cinéma regroupe différentes corporations cinématographiques comme celles des scénaristes, des réalisateurs et des producteurs. Celles-ci peuvent intervenir en apportant leur soutien à leurs membres pour lutter ensemble contre le piratage et même entreprendre une action judiciaire.

ShS: Avez-vous confiance dans le système judiciaire du pays concernant le droit d'auteur?

FT: À mon avis, le système judiciaire iranien est efficace dans la plupart des domaines. Mais tout est relatif. Certains professionnels sont des spécialistes auxquels vous pouvez confier votre dossier en toute confiance. Par contre, il vaut mieux ne pas s'adresser à d'autres responsables qui manquent de compétence. Il faudrait que les relations entre les professionnels du cinéma et les spécialistes des droits d'auteur se renforcent afin de pouvoir combler ces lacunes.

La mobilisation des cinéastes iraniens contre le piratage

ShS: Concernant le procès que vous avez engagé avec d'autres cinéastes, cela dénote une situation particulière. D'une part, l'État essaye de protéger les droits des artistes à travers le système juridique du pays en soutenant une proposition de loi sur la propriété intellectuelle que nous pouvons considérer comme une avancée en matière de protection des droits des artistes, et d'autre part, il me semble que les cinéastes restent souvent extérieurs aux débats de l'Assemblée Nationale. Ils signent des pétitions contre la pollution de l'air de la ville de Téhéran ou d'autres problèmes de notre société, mais pourquoi ne se mobilisent-ils pas davantage pour la protection de leurs propres droits?

Dans un procès, lorsque les deux parties sont des cinéastes, régler le problème au sein des corporations est une bonne solution. Mais parfois, les cinéastes sont confrontés à une personne extérieure au monde du cinéma, à un réseau de piratage ou à une compagnie informelle de distribution de films. Alors tout change. La Maison du Cinéma n'a pas de pouvoir pour résoudre ces problèmes qui relèvent du système judiciaire du pays.

FT: La mobilisation des artistes concernant ces problèmes de société fait beaucoup de bruit, car un grand nombre d'acteurs connus signent ces pétitions. Mais le préjudice du piratage est plus ressenti par les producteurs, les réalisateurs et les distributeurs. Les dommages causés par le non-respect des droits d'auteur ont moins d'importance pour les acteurs qui souhaitent avant tout que leurs films soient vus par un grand nombre de spectateurs. Les réalisateurs, les producteurs et parfois les distributeurs sont les professions les plus menacées par le piratage et en subissent les conséquences notamment financières. La lutte contre le piratage appelle une volonté étatique et nationale pour mettre à jour ces droits et informer les citoyens.

ShS: Ne souhaitez-vous pas réaliser à nouveau un clip sur le respect des droits d'auteur? Je pense au clip réalisé il y a plusieurs années par des cinéastes iraniens s'adressant directement aux spectateurs et leur demandant, face à la caméra, de ne pas copier leurs films.

FT: Cette idée était la mienne et j'en avais rédigé le projet. Ma proposition consistait à ce que des réalisateurs et des acteurs connus s'adressent directement à leur public et exposent eux-mêmes les conséquences du piratage. Ce projet n'a pas été réalisé dans sa totalité, mais ce n'était déjà pas mal parce qu'il a été inséré au début des films en DVD.

ShS: Avez-vous d'autres idées dans ce sens? Car ce type de message direct n'est pas forcément le plus efficace.

FT: Oui, mais j'estime que pour toutes les idées concernant le respect des droits d'auteur, c'est la Télévision iranienne qui doit prendre l'initiative de réaliser des clips et des émissions. En effet, le public qui regarde la télévision est beaucoup plus important que celui qui visualise les films en DVD par exemple.

ShS: Dans les réseaux de Diffusion de films au foyer, nous constatons

parfois sur les pochettes des DVD l'inscription en rouge d'avertissement telles que «*Ne copiez pas ce DVD s'il vous plaît*», «*La copie de ce DVD est Harâm (interdit religieusement)*» ou «*Des poursuites peuvent être engagées contre celui qui pirate ce DVD*». Pensez-vous que ce type de message puisse atteindre le public?

FT: Bien évidemment, cela n'est pas sans impact. Mais il vaudrait mieux s'adresser à un public plus important comme celui de la télévision.

La politique culturelle du cinéma du gouvernement de M. Rohâni

ShS: Avec l'avènement au pouvoir de M. Rohâni et l'arrivée de nouveaux directeurs cinématographiques, le regard que nous portons sur le cinéma me semble porteur de nouveaux espoirs. Que pensez-vous de ce nouveau souffle irriguant le cinéma iranien? Avez-vous l'espoir d'un changement à la suite de la suppression des sanctions?

FT: Dans toutes les périodes où se déroule une relance de la situation économique, l'intérêt porté à la culture s'en ressent et nous pouvons nous attendre à des jours meilleurs pour le cinéma. Aujourd'hui, si nous arrivons à dépasser l'impact négatif des sanctions, nous pouvons espérer mettre en place une politique culturelle plus appropriée, sous réserve de la persévérance de nos responsables politiques. Si ces responsables politiques réussissent à faire face aux opposants, ils pourront changer la situation et permettre l'épanouissement de la culture du pays. Il faut néanmoins considérer les difficultés auxquelles ces responsables sont confrontés telles que l'insuffisance du budget et les discours virulents des opposants. De plus, le problème actuel le plus important est l'insuffisance du budget dans le domaine de la culture. Je pense que le cinéma iranien pourra aussi améliorer son image sur le plan international et être mieux placé dans les marchés internationaux. La place du cinéma iranien dans le monde est liée aux efforts de grands réalisateurs et de jeunes cinéastes talentueux ayant eu la chance d'être remarqués au niveau international.

L'économie de l'industrie cinématographique iranienne

ShS: Parlons un peu de l'économie du cinéma. Sous la présidence de M. Ahmadinejâd, plusieurs investisseurs sont entrés dans le monde du cinéma et ont commencé à injecter de l'argent dans les différents circuits du cinéma iranien.

FT: Oui, ils ont investi des sommes considérables dans la production cinématographique mais contrairement à ce que nous pourrions imaginer, cela entraîne des conséquences néfastes. En effet, le cinéma est une grande industrie: pour réaliser un seul film, vous dépenserez autant que pour construire une usine qui produira une multitude d'articles. L'argent est un pouvoir. Ces investisseurs sont déconnectés du monde du cinéma et de la culture. De plus, ils n'ont pas le prestige et la popularité des grands cinéastes. Ils ont un autre profil et ne sont pas en adéquation avec le monde de la culture. Leur investissement dans la production cinématographique s'explique par leur passion pour le cinéma, leurs intérêts personnels et leur pouvoir financier. Certains acteurs et réalisateurs connus ont accepté de collaborer avec eux. Cela représente un vrai danger pour le cinéma iranien. La mainmise de ces investisseurs non professionnels dans le domaine du cinéma pourrait mettre en péril le bon fonctionnement de la production cinématographique. Il en serait de même pour un État trop interventionniste dans ce domaine.

ShS: Pourriez-vous davantage expliquer les conséquences néfastes de ce type d'investissements?

FT: D'une part, ils imposent leurs goûts aux réalisateurs, d'autre part, sous ces investissements se cachent des intérêts personnels: l'image de leur compagnie, et leur prestige pour lesquels ils instrumentalisent le cinéma comme un outil de publicité.

ShS: Je vous remercie pour cet entretien.
FT: Merci à vous. ■

La naissance d'un lyrisme de l'authentique
Le cinéma iranien des années 1990

Shahâb Vahdati

L'Iran découvre le cinéma très peu de temps après son apparition, avec des films importés et d'actualités. Le premier long métrage iranien est *Abi va Rabi* (Abi et Rabi) (1930), réalisé par Avanes Ohâniân. Avec l'apparition des films sonores en persan, le cinéma devient très populaire, notamment avec *Dokhtar-e Lor* (La Fille Lor), réalisé en 1933. Dans un premier temps, le cinéma iranien est à la fois sous l'influence du cinéma indien et de la censure. Les films étrangers au contenu politique, par exemple représentant une révolution ou des actions syndicales, ou contraires aux mœurs, ne sont pas autorisés.

Les années 1960 ont été une période d'influence occidentale forte, mais c'est aussi à la même époque qu'une nouvelle vague émerge dans le cinéma iranien. Les jeunes metteurs en scène utilisent alors de nouvelles méthodes créatives sans craindre la critique. Le film novateur et néo-réaliste de Dâriush Mehrjui, *Gâv* (La Vache, 1969) s'approprie un style européen pour en faire du cinéma iranien. Ce film est le premier film iranien à se pencher sur le monde rural – caractéristique aujourd'hui marquante du cinéma iranien -, sans hésiter à montrer la pauvreté et la misère des zones rurales à cette époque. Ce film raconte l'histoire d'un fermier qui chérit sa vache gestante. La vache meurt en mettant bas son petit et le fermier, ayant perdu son gagne-pain, perd graduellement la raison, entouré par les villageois qui comprennent sa souffrance et tentent de l'aider. Le fermier devient ainsi fou et s'identifie à la vache, pensant qu'il forme un être unique avec elle. Ce film est aussi une parabole car la vache reflète symboliquement les liens entre l'homme et la nature. Le régime du Shâh soutient au début la diffusion de ce film, mais il l'interdit un peu plus tard car les vues du directeur s'opposent à celles du Shâh, réticent à mener des réformes.

Un autre film culte de l'époque réalisé la même année que *Gâv* est *Gheïsar* (1969), de Massoud Kimiâyi, qui rompt lui aussi avec la tradition cinématographique de l'Iran, en critiquant l'occidentalisation de la culture iranienne. Le régime pahlavi était favorable à cette occidentalisation et en 1972, un réalisateur hollywoodien est invité à réaliser un film célébrant la culture persane sur les ruines de Persépolis. Ce cinéaste américain réussit très vite à s'attirer les foudres des Iraniens notamment en raison de l'opulence de son train de vie, dans un pays où les écarts de richesse sont alors extrêmes, avec une majorité vivant dans une grande pauvreté.

Durant les années 1970, le cinéma iranien produit plusieurs œuvres de qualité, notamment *Gharibeh va Meh* (L'Etranger et le Brouillard, 1975), de Bahrâm Beyzâï. Durant cette décennie, plusieurs dizaines de films sont réalisés, exclusivement pour le marché intérieur. Cependant, la production cinématographique ralentit notablement à l'approche de la Révolution du fait des troubles qui la précèdent, mais aussi de la situation politique extrêmement tendue et des arrestations et exécutions commises par le régime pahlavi, qui effraient les cinéastes.

La Révolution islamique change complètement la donne. Dans un premier temps, le nouveau régime condamne le cinéma entre autres en raison de son association directe avec le régime du Shâh et de sa forte occidentalisation.

Cependant, dès le début des années 80, quelques films initient la renaissance du cinéma iranien. Citons *Tcherikeye Târâ* (La Ballade de Tara, 1980) et *Marg-e Yazdgerd* (La Mort de Yazdgerd, 1982) de Bahrâm Beyzâï, et *Jostojû* (La Quête, 1982) d'Amir Nâderi. Ces films sont d'abord interdits de diffusion, mais au milieu des années 1980, l'Etat assouplit sa politique pour permettre à l'industrie cinématographique de se développer. Ainsi, par exemple, des réalisateurs et des cinéastes de l'époque du Shâh réapparaissent dans le paysage cinématographique iranien. Deux beaux films sortis en 1985 attirent pour la première fois

l'attention internationale sur le cinéma iranien: *Davandeh* (Le Coureur) d'Amir Nâderi et *Bâshu, Gharibeh-ye kouchak* (Bashu, le petit étranger, 1985) de Bahrâm Beyzâï.

Davandeh (Le Coureur) est l'histoire d'un jeune orphelin analphabète vivant dans un pétrolier rouillé et abandonné au milieu d'un bidonville près du golfe Persique. Le film dépeint fidèlement un monde de pauvreté, dans lequel la collecte et le vol des ordures sont une méthode courante de survie. Dans *Bâshu, Gharibeh-ye kouchak* (Bashu, le petit étranger), Beyzâï montre la vie d'un enfant dans le contexte de la guerre Iran-Irak (1980-1989), un conflit qui coûta la vie à près d'un million d'Iraniens. La guerre a particulièrement bouleversé la vie des femmes et des enfants. Bashu, l'enfant du sud, est forcé de migrer tout au nord de l'Iran, dans une région où la langue, la culture et le climat lui sont étrangers. Le metteur en scène exploite de nombreux paysages pour aborder le thème universel de la proximité de l'homme et de la nature, bien présent dans le cinéma iranien prérévolutionnaire.

Beyzâï revient dans les années 90 avec *Mosâferân* (Les Voyageurs, 1992), un film très proche du théâtre. Il faut noter que Beyzâï est l'un des meilleurs dramaturges iraniens. En raison de problème de financements faibles, l'action du film se déroule dans une seule pièce. Beyzâï retourne au symbolisme animal dans *Sag Koshi* (Tuerie de chien, 2001),

Dès le début des années 80, quelques films initient la renaissance du cinéma iranien. Citons *Tcherikeye Târâ* (La Ballade de Tara, 1980) et *Marg-e Yazdgerd* (La Mort de Yazdgerd, 1982) de Bahrâm Beyzâï, et *Jostojû* (La Quête, 1982) d'Amir Nâderi. Ces films sont d'abord interdits de diffusion, mais au milieu des années 1980, l'Etat assouplit sa politique pour permettre à l'industrie cinématographique de se développer.



▲ *Scène du film* Bâshu, Gharibeh-ye kouchak *(Bashu, le petit étranger) de Bahrâm Beyzâï*



▲ *Scène du film* Mashgh-e-shab *(Devoirs du soir, 1988) de Abbâs Kiârostami*

où un chien enragé est utilisé comme métaphore de la corruption en Iran moderne. Un chien fuyant face à l'homme symbolise une relation antagoniste et s'oppose aux aspects harmonieux de la culture iranienne. Plusieurs années durant, Beyzâï a dû faire face à des difficultés dans ses réalisations, du fait du contrôle constant sur son travail.

Le cinéma d'Abbas Kiârostami est basé sur une re-création idéale de la situation pour une progression lente, qui donne le temps de penser au spectateur. C'est un cinéma qui résonne plutôt qu'il ne dicte, il affecte plus qu'il n'impacte. Kiârostami veut effacer la distinction entre les longs métrages et les documentaires, en particulier dans ses premières œuvres.

Ayant tourné *Gâv* (La Vache) en 1969, Dâriush Mehrjui revient au cinéma après la Révolution islamique avec *Edjâreh neshin-hâ* (Les Locataires, 1986), *Madreseh-i ke miraftim* (L'école où nous allions, 1989) et *Hâmoun* (1990). Il est également le réalisateur d'une trilogie composée de *Sârâ* (1994), *Pari* (1995) et *Leylâ* (1996) qui explore la vie des femmes dans la société iranienne contemporaine. Ces films rappellent l'atmosphère d'un théâtre grec avec des femmes aux destins tragiques dans un monde dominé par les hommes.

N'oublions pas Abbâs Kiârostami. Le cinéma d'Abbas Kiârostami est basé sur une re-création idéale de la situation pour une progression lente, qui donne le temps de penser au spectateur. C'est un cinéma qui résonne plutôt qu'il ne dicte, il affecte plus qu'il n'impacte. Kiârostami veut effacer la distinction entre les longs métrages et les documentaires, en particulier dans ses premières œuvres. La ligne entre la réalité et la fiction, par exemple, dans *Mashgh-e-shab* (Devoirs du soir, 1988) et *Close-up* (1989), est ténue. Le cinéma de Kiârostami vise à mettre en scène une réflexion profonde pour analyser les questions comme l'identité et la liberté d'expression, en posant des questions directes pour obtenir indirectement les réponses. Dans *Mashgh-e-shab* (Devoirs du soir), les élèves d'une école sont constamment soumis à la pression des devoirs. Cette histoire privée se transforme peu à peu en une critique de l'ensemble du système éducatif en Iran moderne.

Close-up revient sur l'histoire véridique de Hossein Sabziân qui a prétendu être Mohsen Makhmalbâf. Dans ce film, Sabziân rencontre une famille qui l'accuse d'avoir frauduleusement obtenu de l'argent d'elle, se faisant passer pour le réalisateur. Le héros du film est un journaliste qui tente de percer la vérité, dans un film à la fois intelligent et drôle.

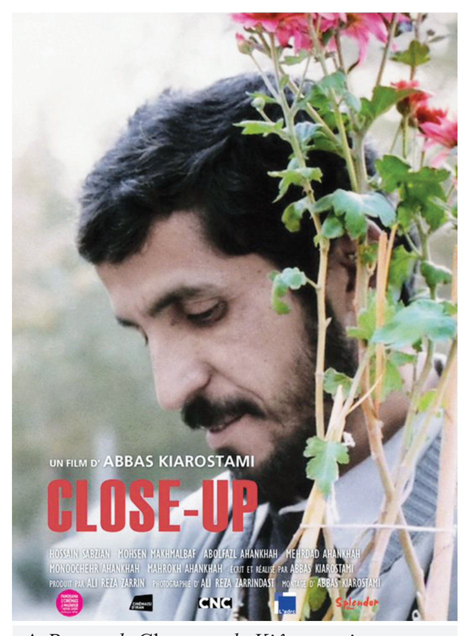
Les films de Kiârostami sont connus

pour leur poésie en images. On peut remarquer dans sa création l'héritage millénaire des conteurs et des poètes iraniens. Le mystère culturel de l'Iran ancien imprègne de nombreux films de Kiârostami. Cela est évident, par exemple, dans les films *Khâneh-ye doust kojâst?* (Où est la maison de l'ami?, 1987), *Zendegui va digar hitch* (La vie et rien d'autre, 1992) et *Zir-e derakhtân-e zeitoun* (Au travers des oliviers, 1994). Cette trilogie Koker a été filmée dans une région du nord de l'Iran dévastée par un séisme en 1990.

Dans *Taam-e Gilâs* (Le Goût de la cerise, 1997), un homme se déplace en voiture, à la recherche de quelqu'un pour enterrer son corps après son suicide qui va avoir lieu la nuit même. Le suicide est interdit par l'islam et il lui est difficile de trouver un complice. En fin de compte, le garde d'un musée est d'accord, mais veut savoir comment il est possible de choisir de mourir quand il y a tant de miracles dans la vie. Les voitures sont des éléments familiers du cinéma de Kiârostami et pourraient notamment symboliser le mouvement infini. *Dah* (Dix, 2001) a totalement été enregistré depuis le capot d'une voiture et rappelle le style des documentaires.

Bâd mâ râ khâhad bord (Le vent nous emportera, 1999) est l'un des meilleurs films de ces dernières années. Un ingénieur anonyme et ses collègues arrivent de Téhéran au petit village de Siâh Darreh dans les montagnes du Kurdistan iranien. La voiture est une rareté dans ce village qui semble être exclu de la civilisation moderne. La mission de l'ingénieur n'est pas claire. Il est venu enregistrer une ancienne cérémonie de deuil, objectif qu'il dissimule aux habitants du village qui attendent la mort d'une vieille femme agonisante. Le film est une belle réflexion sur les activités de l'homme contre la tradition et la lutte de la technique contre la nature. Le film est sérieux mais parfois très ludique (par exemple lorsque l'ingénieur doit quitter la colline pour répondre à un appel sur son téléphone portable) et empli d'images inoubliables. Si l'ingénieur représente le progrès, les villageois incarnent la culture ancienne, les traditions, les rituels et la foi de l'Iran, qui refusent de changer et de mourir. Le film est, à un premier niveau, un commentaire social sur la vie rurale et explore le dilemme des intellectuels modernes en Iran, et à un second niveau, une réflexion sur les vérités universelles relatives à la vie et à la

Dans *Taam-e Gilâs* (Le Goût de la cerise, 1997), un homme se déplace en voiture, à la recherche de quelqu'un pour enterrer son corps après son suicide qui va avoir lieu la nuit même. Le suicide est interdit par l'islam et il lui est difficile de trouver un complice.



▲ *Poster de* Close-up *de Kiârostami*



▲ *Scène du film* Bâd mâ râ khâhad bord *(Le vent nous emportera, 1999) de Kiârostami*

civilisation.

La vie au village a été observée avec précision, un fait typique du cinéma iranien contemporain. De vrais individus ont été filmés dans des situations réelles et les enfants jouent un rôle clé dans ce film, comme dans beaucoup de films de Kiârostami. L'ingénieur se lie d'amitié avec un garçon nommé Farzâd qu'il aide dans ses leçons. À son tour, le garçon le guide dans le village. A un moment, l'ingénieur récite le poème de Forough Farrokhzad, "Le vent nous emportera", à une jeune fille qui nourrit les vaches dans une étable sombre (la vache symbolise les valeurs de l'amour et de la beauté). Le poème suit la philosophie de Khayyâm et fait référence à son style. Il est difficile de savoir si l'ingénieur comprend vraiment sa valeur. A la fin du film, l'ingénieur quitte le village, nettoyant la poussière de sa voiture. Le rythme tranquille du film appelle constamment le spectateur à réfléchir.

Des femmes réalisatrices apparaissent aussi après la Révolution. Rakhshân Bani-Etemâd, avec *Khâredj az mahdoudeh* (Hors zone, 1987), Pourân Derakhshândeh avec *Parandeh-ye kouchak-e khoshbakhti* (Le Petit oiseau du bonheur, 1989) et Tahmineh Milâni avec *Che khabar?* (Quoi de neuf?, 1992). Le film de Rakhshân Bani-Etemâd nommé *Zir-e poust-e shahr* (Sous la peau de la ville, 2000) parle des élections présidentielles dans le Téhéran contemporain.

Les années 1990 voient l'apparition d'une nouvelle génération de réalisateurs indépendants qui adoptent une nouvelle attitude envers la vie et l'art. De nouvelles figures remarquables apparaissent, au regard différent et original, dont Abolfazl Jalili, avec des films comme *Don* (1990), *Det yani dokhtar* (Det veut dire fillette, 1994), *Yek dâstân-e vâghe'i* (Une histoire vraie, 1996), et *Râghs-e khâk* (La danse de la terre, 1998). Ce dernier film raconte l'histoire d'un garçon de 11 ans, Iliâ, qui travaille dans un four à briques dans une région éloignée de l'Iran. Il se lie d'amitié avec une mystérieuse jeune fille nommée Lima qui vient au four avec sa mère pour des travaux saisonniers. Ce beau film quasiment sans dialogue montre la naissance d'une relation solide, basée sur une proximité de vision. Un autre film de ce réalisateur, *Delbarân* (2002) parle de l'anxiété et de l'amour. Un garçon de 14 ans, un réfugié afghan nommé Kaim dont la mère a été tuée et le père se bat pour l'Union du Nord, trouve du travail sur un camion à la ville frontalière iranienne de Delbarân. Il répare des voitures accidentées en se déplaçant avec un camion. Le film commence et se termine avec l'enthousiasme de l'adolescent regardant avec joie des drones militaires qui ne peuvent pas décoller pour des raisons techniques. Le film est presque joyeux, avec des images lumineuses et un humour inattendu. Cette facette du film l'a rendu très facile d'approche pour le public et se différencie de la facture précédente des films de Jalili, dont l'ambiance est plutôt sombre. Les films de Jalili sont tous reliés entre eux par un réalisme tranchant, dur comme la vie de leurs protagonistes, pétrie dans la réalité mais décrite à travers un lyrisme caractéristique du cinéma iranien contemporain.

Le premier film de Jafar Panâhi, ancien assistant

de Kiârostami, s'appelle *Bâdkonak-e sefid* (Le ballon blanc, 1995). Ce film, caméra d'Or au Festival de Cannes en 1995 et nominé au Brésil et au Japon, retrace les aventures d'une fillette de sept ans, à la veille de Norouz, qui veut s'acheter un poisson rouge et qui a perdu l'argent que sa mère lui avait donné pour cet achat. On peut y voir les rues de Téhéran avec la population qui se prépare pour la fête de Norouz. Le film a été réalisé sous la forme d'une série d'événements observés avec précision. Le point de vue d'un enfant sur le monde «adulte» crée un bel effet d'agitation. Un garçon afghan avec un ballon blanc l'aide finalement à obtenir le poisson désiré. *Dâyereh* (Le cercle, 2000) est l'histoire de quatre femmes qui se battent contre les discriminations. Le film traite de questions controversées, y compris l'avortement, la prostitution et le divorce. Tournée dans les rues avec une caméra mobile tenue à la main, l'action passe d'un personnage à l'autre, suggérant que le personnage peut être n'importe quelle femme. Panâhi admet que même si le film décrit une journée de vie de différentes femmes, il peut être considéré comme la vie d'une seule femme à différents stades de son parcours. *Dâyereh* a reçu des critiques positives en Iran même, mais il n'a pas reçu une autorisation d'écran.

De nombreux autres réalisateurs ont enrichi le cinéma iranien d'œuvres originales, mais la place nous manque pour revenir sur leur travail. Parmi eux, citons Parviz Shahbâzi, Majid Majidi, Hassan Yektâpanâh, Bahman Farmânârâ et Bahman Ghobâdi.

Le cinéma iranien a une identité propre, une signature internationale. On peut notamment citer l'usage de la perspective enfantine ou adolescente comme dans *Bâshu, gharibeh-ye kuchak* (Bashu, le petit étranger), *Davandeh* (Le Coureur), *Khâneh-ye doust kojâst?* (Où est la maison de mon ami?), *Mashgh-e-shab* (Devoirs du soir), *Raghs-e khâk* (La danse de la terre), *Delbarân, Bâdkonak-e sefid* (Le ballon blanc), *Pedar* (Le Père, 1996) et *Rang-e Khodâ* (La Couleur de Dieu, 1999) de Majid Majidi ou *Dokhtari bâ kafsh-hâ-ye katâni* (La fille aux baskets, 1999) de Rassoul Sadr Ameli.

Les films iraniens s'illustrent par leur simplicité trompeuse, leur subtilité et leur intelligence. Ils font bon usage des symboles; tous les metteurs en scène maîtrisent l'art de décrire les paysages, capables de montrer la beauté des quatre coins de l'Iran. Leurs histoires ont une signification universelle. L'humanité et l'individu s'opposent souvent l'un à l'autre. Les metteurs en scène expriment des choses sérieuses mais de façon ludique, avec souvent un humour grimaçant. Ils empruntent beaucoup aux traditions et méthodes riches des films documentaires et informatifs. Les films peuvent être beaux et lyriques, mais sont toujours basés sur le réalisme, avec une charge sentimentale. Sans être prétentieux, ils offrent une matière à penser au public. Les films n'offrent pas d'effets spéciaux, d'explosions, de musique forte ou de scènes spectaculaires, et s'inscrivent donc en contrepied des films hollywoodiens de grand public. ■

Bibliographie:

-Anvari Hassan, *Farhang-e bozorg-e Sokhan* (Le Grand Dictionnaire Sokhan), 1ere édition, éd. Sokhan, Téhéran, 2002.
-Farâsati Massoud, «Behtarin-hâye omr-e mâ: Behtarin film-hâ va filmsâzân-e târikh-e cinemâ az negâh-e 55 montaghed-e cinemâ» (Les Meilleurs de notre temps: meilleurs films et cinéastes de l'Histoire selon 55 critiques), Revue *Naghd-e Cinemâ* (Critique du Cinéma), No. 33, 2002.
-Golestân Ebrahim, *Neveshtan bâ dourbin* (Ecrire avec la caméra), 5e édition, éd. Akhtarân, Téhéran, 2015.
-Jafarinejâd Shahrâm, *Bahrâm Beyzâï*, 1ere édition, éd. Ghesseh, Téhéran, 2000.



Le cinéma de la Défense sacrée

Hamideh Haghighatmanesh

Le cinéma de guerre iranien désigne les films et documentaires traitant de la guerre dite "imposée" (*jang-e tahmili*) par l'Irak à l'Iran et ayant duré de septembre 1980 à août 1988. La production des films de ce genre commença peu après le début de la guerre, et gagna rapidement une certaine popularité parmi les Iraniens. La plupart des films produits au début de la guerre avaient pour objectif de contribuer à l'effort de guerre en mobilisant les esprits. Dès lors, les thèmes étaient dans leur majorité assez semblables: un groupe de l'armée iranienne arrivait à pénétrer sur le territoire ennemi, détruisait ses équipements, et retournait au pays avec de faibles pertes. A l'époque, ces thèmes étaient très appréciés étant donné le contexte historique, mais les personnages manquaient de profondeur. Dans cette lignée, citons *Oghâb-ha* (Les aigles) réalisé en 1984 par Samuel Khatchikian, *Pâygâh-e Jahannami* (La base infernale), *Barzakhi-ha* (Les résidents du purgatoire) ou encore *Gozargâh* (Le passage).

Après les premières années de la guerre, cette vision changea et de nouveaux réalisateurs abordèrent le film de guerre avec une approche moins superficielle et plus axée sur l'individu. Certains films comme *Diâr-e Asheghân* (La contrée des amoureux), *Parvâz dar Shab* (Vol de nuit), *Didebân* (Sentinelle) *Mohâjer* (Le migrant) mettent en scène les réalités de la guerre, la bravoure et le sacrifice des combattants iraniens, et abordent l'aspect spirituel de la Défense sacrée. A la fin de la guerre, les réalisateurs de ce type de films ont pris plus de liberté pour aborder certaines réalités, situations, échecs et victoires, permettant une évolution du cinéma de guerre iranien, qui se rapprocha alors de ce qui devint un peu plus tard le genre du cinéma de la Défense sacrée.



▲ *Scène du film* Oghâb-ha *(Les aigles)*

Il faut préciser que le genre du cinéma de la Défense sacrée est une branche indépendante du film de guerre iranien, avec une structure et des particularités distinctes du genre du film de guerre – que le cinéma de la Défense sacrée rejette d'ailleurs en partie. Le cinéma de la Défense sacrée est exclusivement consacré à la guerre imposée à l'Iran par l'Irak. L'existence des symboles et des signes d'identité nationaux et religieux dans ce genre est beaucoup plus soulignée que dans d'autres genres du cinéma de l'Iran. Les particularités de la guerre, en particulier d'une guerre défensive, exigeant la défense et la protection du pays et impliquant tous les aspects de la vie des citoyens, ont guidé les artistes et les réalisateurs dans leur approche. Précisons les aspects majeurs qui distinguent le film de guerre de celui de la Défense sacrée: dans ce dernier genre, des motifs comme le jihad, le sacrifice, le martyre, la défense de la patrie comme cheminement personnel et «mystique» sont abordés. Dans ce genre cinématographique, les protagonistes ne défendent pas simplement leur terre ou leurs biens, ils ne tuent pas pour ne pas être tués, ni parce que les circonstances l'exigent, mais pour des raisons spirituelles qui rendent cette résistance sacrée.

Ce genre cinématographique n'est pas né de la propagande de guerre mais bien de la vision de la vaste majorité des Iraniens durant la guerre, qui avait compris la nécessité du sacrifice pour protéger le pays et qui n'a pas hésité à répondre à l'appel, notamment pour des raisons religieuses. La sacralité

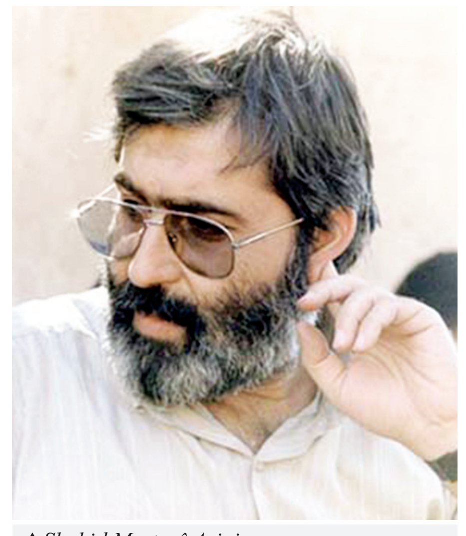
de cette Défense apparaît également dans la notion de tuer et d'être tué. Dans ce genre cinématographique, les personnages ne se «vengent» pas et ne meurent pas avec regret. Car ils voient non pas la mort, mais le martyre, qui est la vie éternelle. Encore une fois, cette vision des réalisateurs du cinéma de la Défense sacrée prend racine dans la vision générale de nombreux combattants iraniens pendant la guerre. Cette particularité, entre autres, fait de ce cinéma un genre national et propre à l'Iran.

C'est aussi cette vision qui fait de ce cinéma un cinéma beaucoup moins désespéré et pessimiste que le film de guerre en général. C'est peut-être pour cette raison que Shahid Morteza Avini dit: «*Si notre guerre aussi était l'une de celles qui ont eu lieu ces derniers siècles sur terre, je serais l'un des premiers à réaliser des films contre elle.*» Shahid Mortezâ Avini est l'un des précurseurs du courant «mystique», chevaleresque et pacifiste qui sous-tend le genre de la Défense sacrée et qui est apparu dès les débuts de la guerre. Ses idées sont notamment développées dans des documentaires sublimes, comme la série *Revâyat-e Fath* (Récit de la Victoire) qui, pendant plusieurs années, a donné une image concrète de la vie des combattants au front et de l'ambiance de cette guerre du côté iranien. Avec une perspective différente sur le sujet de la guerre, sa présence et son implication en tant qu'artiste aux côtés des combattants qu'il a filmés, Avini a fondé une nouvelle forme dans le genre du film de guerre. Le travail des réalisateurs appartenant au courant dont il est le principal fondateur a joué un rôle marquant dans l'identité indépendante et propre du genre filmique de la Défense sacrée.

Dans ses grandes lignes, le genre de guerre dans le cinéma iranien est basé sur deux thèmes: l'exposition des scènes épiques et la bravoure des combattants iraniens; souligner l'importance de la vie face à toute idéologie mortifère, et refuser la tuerie des êtres humains quel que soit



▲ *Scène du film* Barzakhi-ha *(Les résidents du purgatoire)*

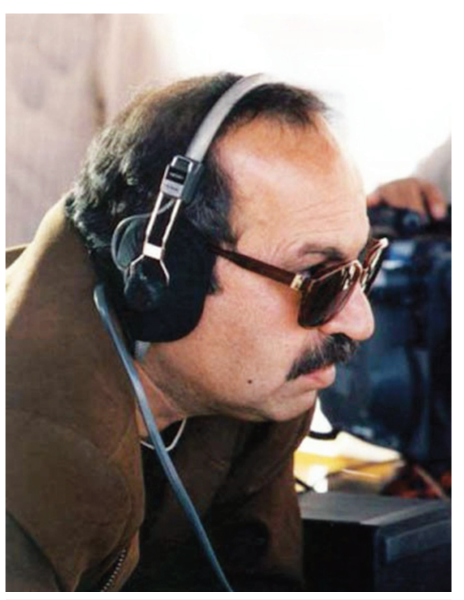


▲ *Shahid Mortezâ Avini*

le prétexte.

Rasoul Mollâgholipour est le fondateur du cinéma différent des premières années de guerre, avec son film *Neynavâ* (1983) et par la suite, en 1985, avec son deuxième film *Balam-i be souy-e sâhel* (Petite barque vers la côte) qui raconte l'histoire de Khorramshahr assiégée puis occupée au début de la guerre et les efforts des défenseurs pour la libérer. Avec *Parvaz dar Shâb* (Vol de nuit, 1986), il fait preuve de réalisme, en tentant de garder ses distances avec la vision irréelle et purement sentimentale des œuvres de l'époque.

Mais le point de départ du cinéma romanesque de la Défense sacrée est sans doute le film *Didebân* (L'éclaireur, 1988) d'Ebrâhim Hâtami Kiâ, qui demeure l'un des films importants du genre, avec une perspective réaliste et une nouvelle forme d'iconographie. Son autre film *Mohâjer* (1989) influença de la même manière les réalisateurs suivants. On peut considérer Hâtami Kiâ comme le premier réalisateur du genre du cinéma de la Défense sacrée à faire un cinéma réaliste en créant des personnages très humains et en dépassant le simple cadre de la guerre pour également mettre en situation la vie des combattants ou des vétérans avant ou après la guerre, leur vie privée ou leur place dans la société, etc. Il a ainsi une filmographie variée, avec toujours l'amour présent aux côtés de la guerre. Citons *Az Karkheh tâ Rheïn* (Du Karkheh au Rhin, 1992), qui met en scène un ancien combattant mourant, gazé pendant la guerre et qui va en Allemagne pour se soigner, *Borj-e Minou* (La tour de la ronde, 1995), un film ésotérique sur l'élévation et le cheminement personnel des combattants dans des situations extrêmes et racontant la frontière entre l'amour et la guerre, *Bou-ye Pirâhan-e Youssef* (L'odeur de la robe de Youssef, 1995), *Ajânc-e Shisheï* (L'agence de verre, 1998), un de ses meilleurs films, qui revient sur la réalité de la vie des anciens combattants dans une société qui les oublie et *Roubân-e Ghermez* (Le ruban rouge, 1999), un film poétique et complexe dans lequel la guerre est présente et absente à la fois. Les films des années 90 reviennent généralement sur la situation des martyrs, des vétérans, des prisonniers de guerre et de leurs familles, et des conséquences de la guerre au niveau social. Ils développent également avec un regard à postériori les valeurs que soutenaient les Iraniens durant la guerre.



▲ *Rasoul Mollâgholipour*

C'est ainsi qu'apparaissent les œuvres d'autres réalisateurs comme Azizollâh Hamidnejâd, Ahmad Morâdpour, Ahmadrezâ Darvish, Kamâl Tabrizi, Mohammad-Ali Ahangar, Mâziâr Miri, ou Mohammad Hossein Latifi. Tabrizi, plus connu pour ses comédies de guerre, présente à la fin des années 80 un film à veine très mystique: *Obour* (Traversée, 1988). Hamidnejâd réalise en 1991 un des chefs-d'œuvre du genre de la Défense

sacrée avec *Hour dar Atash* (Hour en feu). Il récidive en 2004 avec *Ashk-e Sarma* (La larme du froid). Morâdpour devient lui le fondateur d'un sous-genre de ce cinéma, en privilégiant la mise en scène de l'ennemi dans sa complexité humaine, notamment dans son film *Sajjade-ye Atash* (Saint tapis de feu) réalisé en 1993. Ahmad-Rezâ Darvish est également très connu du public avec des films inoubliables tels que *Kimiâ* (1994), *Sarzamin-e Khorshid* (Le territoire du soleil, 1996), *Motevalled-e mâh-e mehr* (Natif du mois de Mehr, 1999) et *Duel* (2003), avec leurs sujets particuliers et leurs personnages touchants. Latifi avec son *Rouz-e Sevom* (Le troisième jour, 2006), qui revient sur les derniers jours de la résistance dans la partie ouest de Khorramshahr, et Miri avec son *Pâdâsh-e Sokout* (La récompense du silence, 2007), etc. sont des réalisateurs de la nouvelle génération s'illustrant et faisant évoluer le genre du cinéma de la Défense sacrée, renforçant au passage le lien entre ce cinéma et les spectateurs. A cette liste, on peut également ajouter *Mesl-e Yek Ghesseh* (Comme un conte, 2006), de Khosro Sinâï, *Farzand-e Khâk* (Enfant de la terre, 2007) de Mohammad-Ali Ahangar et *Otobous-e shab* (Le bus de nuit, 2007), de Kiumars Pourahmad. Ces nouveaux films donnent une nouvelle dimension au genre cinématographique de la Défense sacrée.

Parallèlement à ces drames, un sous-genre comique s'est également développé avec des œuvres telles que *Leyli bâ man ast* (Leyli est avec moi, 1995), de Kamâl Tabrizi qui raconte l'évolution spirituelle d'un couard qui se retrouve au front contre son gré et qui change. Dans le même genre, on peut également citer la trilogie de Massoud Dehnamaki intitulée *Ekhrâjihâ* (Les disciplinaires), dont le premier opus a été réalisé en 2007.



▲ *Scène du film* Farzand-e Khâk *(Enfant de la terre, 2007)*

Le cinéma de la Défense sacrée a produit de nombreux films durant ces quatre décennies. Il est impossible de tous les nommer. Citons quelques-uns des films les plus connus de ce genre: *Kanimanga* (1987) de Seyfollâh Dâd, *Bâshou Gharibeh-ye kouchak* (Bashou, le petit étranger, 1990), et *Amaliât-e Karkouk* (Opération Karkouk, 1991), *Hamâseh-ye Majnoun* (L'épopée de Majnoun, 1992), de Jamâl Shourjeh, *Dakal* (Le mât, 1995) d'Abdolhossein Barzideh, *Sheydâ* (Fou, 1999) de Kamâl Tabrizi, *Safar be Chazzâbeh* (Voyage à Chazzâbeh, 1995), *Hivâ* (1998) et *Nasl-e Soukhteh* (Génération brûlée, 1999), *Mim Mesl-e Madar* (M comme Mère, 2006), de Mollâgholipour, *Gilâneh* (2005) de Rakhshân Bani Etemâd, *Ertefâ-e past* (Altitude basse, 2002), et *Be nâm-e pedâr* (Au nom du père, 2006), *Che* (2014) de Hâtami Kiâ, *Shiâr-e 143* (Tranchée 143, 2013) de Narges Abyâr. Chacun de ces films regarde l'histoire de la guerre d'un point de vue différent, mais ils ont tous en commun la volonté de préserver la mémoire des huit ans de résistance et de sacrifice d'une nation engagée, qui réussit à sauvegarder l'avenir de sa patrie. ■

Sources:

-Mohseni Tonekâboni, Mohammad, *Tafâvot-e sinamâ-ye defâ'e moghaddas ba sinamâ-ye jang* (Les différences du cinéma de la Défense sacrée et du cinéma de guerre), site de Shahid Avini, en ligne:

http://www.dsrc.ir/view/article.aspx?id=2060

http://www.bartarinha.ir/fa/news/249147/سال-سینمای-دفاع-مقدس-مروری-بر ۳۴-

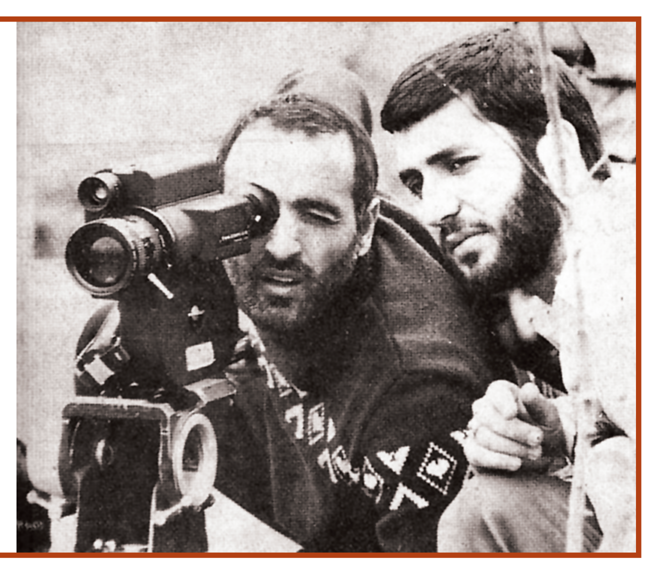
http://www.mashreghnews.ir/fa/news/471491/مقدس -در- قاب -سینما انگیزترین -فیلمهای- دفاع- خاطره

http://defapress.ir/fa/news/75906/کجاست- -سینمای- دفاع -مقدس مشکل

http://www.bultannews.com/fa/news/221811/-۱۲-فیلم -به- یادماندنی -ژآنر -ملی- سینمای -ایران سینمای- دفاع -مقدس- یگانه

Ebrâhim Hâtamikiâ: cinéaste de la guerre

Marzieh Khazâï



Ebrâhim Hâtamikiâ, réalisateur, cinéaste, éditeur et acteur iranien, est né en 1963 à Téhéran. Issu d'une famille religieuse, il n'a pu se consacrer à sa passion, à savoir le cinéma, marqué durant les dernières années du régime pahlavi par une forte corruption, notamment des mœurs. C'est donc après la Révolution iranienne qu'il commence à travailler dans le domaine du cinéma, en particulier dans le domaine de la scénarisation[1]. Il étudie alors la scénarisation à la faculté du cinéma et du théâtre de l'Université des Arts à Téhéran.

▲ *Poster du film* Borj-e Minou *(1996)*

Il commence son travail en réalisant des courts-métrages et des documentaires sur la guerre Iran-Irak[2], avec une première réalisation de court-métrage en 1980.[3] Hâtamikiâ a également été l'ancien assistant de Mortezâ Avini.[4] Il a entre autres réalisé *Mohâjer* (Le migrant, 1990), *Didebân* (L'éclaireur, 1990), *Az Karkheh ta Rhein* (Du Karkheh au Rhin, 1993), *Bou-ye pirâhan-e Youssef* (L'odeur de la robe de Youssef, 1994) et *Borj-e Minou* (1996), etc. Ses films appartiennent au genre de la Défense sacrée, qui dépeignent la guerre de huit ans de l'Irak contre l'Iran, reconnue comme l'une des plus sanglantes du XXe siècle.[5]

Hâtamikiâ a reçu plusieurs prix pour son travail, notamment le prix du meilleur réalisateur et du meilleur scénario au seizième Festival du Film de Fajr pour *Ajâns-e shisheï* (Agence de verre) en 1997 et la Coquille d'or du Festival international du film de Saint-Sébastien (Espagne) en 1999 pour le même film. Il a aussi remporté le prix du meilleur scénariste et réalisateur à la 24e édition du Festival international du Film de Fajr pour le film *Be nâm-e pedar* (Au nom du père) en 2005.

Le cinéma de Hâtamikiâ

Hâtamikiâ appartient à la première génération cinéaste post-révolutionnaire. En réalisant des films comme *Didebân* et *Mohâjer,* il s'est présenté comme un cinéaste de la guerre. Aujourd'hui encore, après plus de deux décennies, la guerre demeure son thème favori.

Ses œuvres sont marquées par la représentation de personnages réalistes et proches de tout un chacun, des personnages concrets, réels et compréhensibles. Il évite de représenter des héros irréels et imaginaires, sans rapport avec la réalité de sa société. C'est la raison pour laquelle ses films attirent des spectateurs particuliers, capables de comprendre la langue narrative propre à Hâtamikiâ.[6] Cela fait donc du cinéma de ce réalisateur un cinéma qui, tout en touchant de nombreux interlocuteurs, n'appartient pas au registre populaire.[7]

Récemment, Hâtamikiâ s'est également essayé au drame social tout en gardant son thème favori. Son regard critique balaie, sur un registre piquant[8], la situation actuelle de la société iranienne, en apparence en paix depuis deux décennies, mais en réalité toujours amèrement en prise avec les conséquences de cette guerre sanglante. Ce registre piquant, mêlé à des notions telles que la bonté, la fraternité et le patriotisme que Hâtamikiâ veut exprimer dans ses films, contribue à faire de lui un cinéaste au style narratif propre et original. [9] Parallèlement, dans ses films, il ne vise pas à montrer les années de guerre comme une époque dure, terrifiante et insupportable, mais s'efforce de dépeindre la complexité de la réalité de cette guerre et ses conséquences actuelles en Iran.[10] Dans cette perspective, nous constatons que le regard politique propre à Hâtamikiâ, sensible aux questions politiques et aux problèmes sociaux, est toujours présent dans ses œuvres.[11]



▲ *Ebrâhim Hâtamikiâ*

Après *Didebân*, Hâtamikiâ réalise un film très connu, *Az Kharkeh tâ Rheïn* (Du Kharkheh au Rhin), dont il est aussi le scénariste. Ce film relate la vie d'un ancien combattant gazé durant la guerre14 et qui va en Allemagne pour des soins, dans ce même pays qui a collaboré avec les Irakiens dans la mise au point de ses armes chimiques. *Az Karkheh ta Rheïn* dépeint avec une facture réaliste les conséquences de la guerre.



▲ *Scène du film* Az Kharkeh tâ Rheïn *(Du Kharkheh au Rhin)*

Retour sur la filmographie de Hâtamikiâ

En 1985, Hâtamikiâ réalise un film intitulé *Hoviyyat* (L'identité) pour une chaîne télévisée. C'est avec ce film qu'il attire l'attention des critiques, notamment Khosrow Dehghân, qui l'encense.[12] Ce film cherche à dépeindre sous un jour réaliste les politiques iraniennes depuis la Révolution, alors très récente.[13] La structure narrative spécifique et le regard précis porté sur les questions politiques présagent de l'apparition d'un cinéaste talentueux avec un point de vue socio-politique particulier.



▲ *Scène du film* Didebân *(L'éclaireur)*

Mais c'est avec *Didebân* (L'éclaireur) que Hâtamikiâ se fait connaître du grand public. Ce film raconte l'histoire d'un éclaireur qui doit désigner les positions ennemies à l'artillerie.

Après *Didebân,* Hâtamikiâ réalise un film très connu, *Az Kharkeh tâ Rheïn* (Du Kharkheh au Rhin), dont il est aussi le scénariste. Ce film relate la vie d'un ancien combattant gazé durant la guerre[14] et qui va en Allemagne pour des soins, dans ce même pays qui a collaboré avec les Irakiens dans la mise au point de ses armes chimiques. *Az Karkheh ta Rheïn* dépeint avec une facture réaliste les conséquences de la guerre. Le film pousse ses interlocuteurs à méditer sur certaines valeurs de la guerre sainte et le destin tragique des victimes de la guerre.[15] Ce film, bénéficiant du jeu brillant de ses personnages principaux Homâ Roustâ et Ali Dehkordi, et appuyé par une belle bande-son composée par Madjid Madjidi, a été très positivement accueilli par le public iranien. Il devient ainsi, dès sa sortie, l'un des films les plus remarquables du cinéma iranien.[16]

Hâtamikiâ réalise deux séries télévisées en 2007: *Halgheh-ye Sabz* (Le cercle vert) et *Khâk-e sorkh* (Terre rouge). Il se présente alors comme un réalisateur susceptible d'attirer non seulement les spectateurs cinéphiles, mais aussi les téléspectateurs. *Khâk-e sorkh* revient sur la vie d'une famille de Khorramshahr, encerclée puis occupée pendant la guerre, et qui est obligée finalement de quitter cette ville.

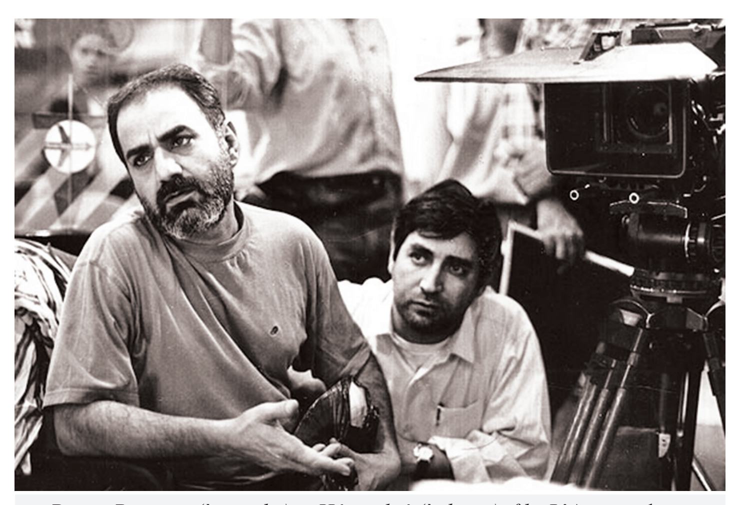
En revanche, la série *Halgheh-ye sabz* délaisse le thème de la guerre, tout en conservant les préoccupations sociales et métaphysiques du réalisateur. Cette série revient sur la question du don

d'organes, qu'il défend, et se penche sur la signification de la vie au travers du récit de la mort cérébrale d'un jeune homme et son voyage spirituel après la mort.

Hâtamikiâ travaille aussi sur son thème favori avec *Khâkestar-e sabz* (La cendre verte), dans lequel il revient sur la guerre en ex-Yougoslavie et met en scène une histoire d'amour entre un journaliste iranien et une Bosniaque.[17] Par la suite, avec *L'Agence de verre*, Hâtamikiâ critique férocement l'ambiance de l'après-guerre en Iran, où le sens de la solidarité et de la bienveillance qui marquait la période de la guerre disparaît, laissant, entre autres, les anciens combattants désemparés.[18] L'histoire de ce film se passe quasiment tout entière dans l'espace clos d'une agence de voyage.[19] En dépit de l'espace clos du film, le jeu brillant des acteurs, en particulier celui du personnage principal joué par Parviz Parastui, les dialogues expressifs et les concepts représentés, n'ont aucune difficulté à conserver l'attention du spectateur, qui suit ce film haletant sans s'ennuyer.

Moj-e mordeh (La vague morte) sorti en 2001, revient quant à lui sur le conflit entre les générations, ce conflit opposant cette fois-ci la génération qui a fait la guerre et celle de l'après-guerre. En mettant en relief ce conflit, le réalisateur tente de trouver une solution pour rétablir la relation entre elles.[20]

L'année suivante, Hâtamikiâ coécrit le scénario de *Ertefâ-e past* (Altitude basse, 2002) avec Asghar Farhâdi. *Ertefâ-e past* relate une prise d'otages lors d'un vol, prise d'otages provoquée par les problèmes socio-économiques imposés au preneur d'otage, joué par Hamid Farokhnejâd, par la société d'après-guerre[21]. Pour les critiques, ce scénario réussi est le produit de la rencontre du regard social de Farhâdi avec le regard politique de Hâtamikiâ[22]. Mais Farhâdi



▲ *Parviz Parastui (à gauche) et Hâtamikiâ (à droite), film* L'Agence de verre

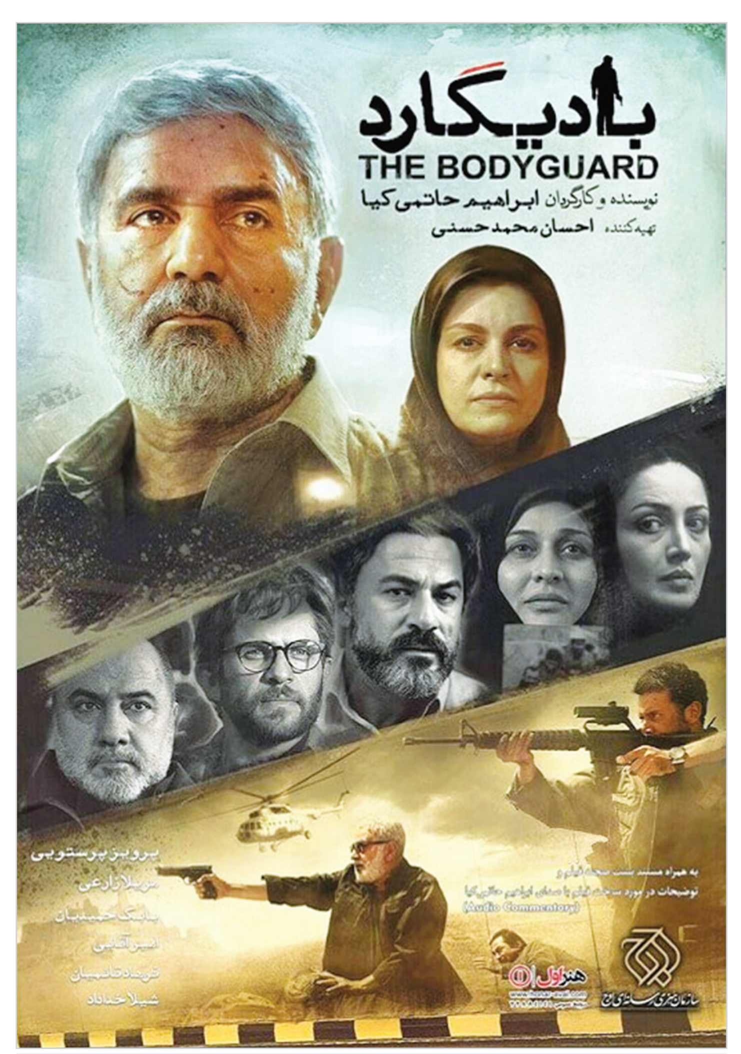
> Hâtamikiâ, soucieux du présent et de la société, a fait évoluer son cinéma de guerre vers un cinéma social qui ne s'est pourtant pas totalement éloigné du premier. Car quel que soit leur genre – film de guerre ou film social -, ses histoires racontent toujours la vie des gens en rapport direct ou indirect avec la guerre.



▲ *Scène du film* Khâkestar-e sabz *(La cendre verte)*



▲ *Scène du film* Khâk-e sorkh *(Terre rouge)*



▲ *Poster du film* Bodyguard*, le dernier film de Hâtamikiâ*

dit à ce propos: «*Ertefâ-e past* est le scenario de Hâtamikiâ. Je ne suis que l'écrivain de ce scénario, […] et pendant sa rédaction, je me suis efforcé de l'écrire d'après le point de vue de Hâtamikiâ.»[23] Farhâdi rejette donc ce jugement critique et estime que malgré son rôle, le scénario de ce film n'est inspiré que de la vision de Hâtamikiâ. Précisons que ce film a remporté le prix du public du meilleur film au Festival du Film de Fajr en 2002.

Bodyguard, le dernier film de Hâtamikiâ sorti en 2016, relate l'histoire de Hâj Heydar, garde du corps d'une célèbre personnalité politique d'Iran. Heydar est un ancien combattant, idéaliste et engagé.[24] Entre autres facteurs, son travail, qui fait de lui un témoin privilégié de la distance entre l'image officielle des politiciens et leur réalité, le fait douter du bien-fondé de ses idéaux et de la vie qu'il mène et qu'il a menée. Mais l'homme politique est assassiné dans un attentat et Hâj Heydar est désormais chargé de protéger un physicien nucléaire. Ce qui lui permet de répondre à ses doutes et à ses questionnements.

Interrogé lors d'une interview pour le site iranien *Farhang-o-Honar* (Culture et Art), Hâtamikiâ confirme la ressemblance entre le personnage de Hâj Heydar et le général Ghâssem Soleymâni, commandant de la force Al-Qods. Il précise que ce film est aussi le fruit de l'amour qu'il éprouve pour Soleymâni.[25] Ce film a été nominé dans six catégories pour le Simorgh de Cristal à la 34e édition du Festival de Fajr et a été récompensé par le Simorgh du meilleur acteur et celui des meilleurs effets spéciaux.

À la lumière de ce qui précède, Hâtamikiâ, soucieux du présent et de la société, a fait évoluer son cinéma de guerre vers un cinéma social qui ne s'est

pourtant pas totalement éloigné du premier. Car quel que soit leur genre – film de guerre ou film social - , ses histoires racontent toujours la vie des gens en rapport direct ou indirect avec la guerre.

Nostalgique des valeurs positives et de l'ambiance solidaire et bienveillante qui a souvent caractérisé la société iranienne des années de guerre, Hâtamikiâ ne veut pas oublier. Ses premiers films représentaient des gens ordinaires aux prises directes avec la guerre, civils parfois, militaires et volontaires souvent. Plus tard, ses films ont retracé le parcours difficile des anciens combattants et des victimes de la guerre dans une société d'après-guerre qui veut oublier. Ses films des années 2000 continuent à examiner l'impact de la guerre dans la société et la politique iraniennes près de vingt ans plus tard.

Hâtamikiâ a reçu son premier prix pour la réalisation de *Didebân* à la 7e édition du Festival international de Fajr, et son dernier prix en date pour *Bodyguard* lors de la 34e édition de ce festival. ■

---

1. http://www.zoomg.ir/2016/11/3/154750/ebrahim-hatamikia-biography
2. http://namnak.com
3. http://www.zoomg.ir/2016/11/3/154750/ebrahim-hatamikia-biography
4. http://www.academiedegeopolitiquedeparis.com/la-guerre-iran-irak-a-travers-le-cinema-iranien
5. http://www.academiedegeopolitiquedeparis.com/la-guerre-iran-irak-a-travers-le-cinema-iranien
6. http://www.akairan.com/biography/director/IBRAHIM-HATAMI-KIA.html
7. *Ibid.*
8. *Ibid.*
9. http://www.zoomg.ir/2016/11/3/154750/ebrahim-hatamikia-biography
10. *Ibid.*
11. *Ibid.*
12. *Ibid.*
13. http://danesh.roshd.ir/mavara/mavara-index.php?
14. http://www.zoomg.ir/2016/11/3/154750/ebrahim-hatamikia-biography
15. http://danesh.roshd.ir/mavara/mavara-index.php?
16. http://www.zoomg.ir/2016/11/3/154750/ebrahim-hatamikia-biography
17. http://danesh.roshd.ir/mavara/mavara-index.php?
18. *Ibid.*
19. *Ibid.*
20. *Ibid.*
21. *Ibid.*
22. http://www.entekhab.ir/fa/news/
23. *Ibid.*
24. http://www.mashreghnews.ir/fa/news
25. http://www.presstv.ir/DetailFr/2016/05/11/465022/Bodyguard-de-Hatamikia-une-preuve-damour-du-ralisateur-au-gnral-Qasem-Soleimani

Sources:
- http://namnak.com
- http://www.academiedegeopolitiquedeparis.com/la-guerre-iran-irak-a-travers-le-cinema-iranien
- http://www.akairan.com/biography/director/IBRAHIM-HATAMI-KIA.html
- http://www.entekhab.ir/fa/news
- http://danesh.roshd.ir/mavara/mavara-index.php?
- http://www.mashreghnews.ir/fa/news
- http://cinemapress.ir/news
- http://www.presstv.ir/DetailFr/2016/05/11/465022/Bodyguard-de-Hatamikia-une-preuve-damour-du-ralisateur-au-gnral-Qasem-Soleimani

Asghar Farhadi a boycotté les cérémonies des Oscars 2017

Babak Ershadi

Le Client (2016), dernier long-métrage d'Asghar Farhadi, raconte l'histoire d'un jeune couple, Emâd, professeur, et sa femme, Ra'nâ, qui prépare une représentation d'une pièce d'Arthur Miller, *Mort d'un commis voyageur*. Mais survient un glissement de terrain qui endommage leur maison. Le jeune couple s'installe dans un nouvel appartement. La nouvelle maison était occupée auparavant par une femme de mœurs légères, Âhou. Cependant, tout va bien pour Emâd et Ra'nâ jusqu'à l'apparition d'un ancien «client», qui va bouleverser leur vie. Asghar Farhadi (né en 1972 à Khomeynishahr, près d'Ispahan) est sans doute le cinéaste iranien le plus célèbre d'Iran depuis une dizaine d'années. Son œuvre, qui représente l'Iran dans de nombreux festivals internationaux, lui a rapporté plusieurs prix cinématographiques. Les sept longs-métrages que Farhadi a réalisés depuis 2003 ont été hautement récompensés:



▲ Le Client *d'Asghar Farhadi a remporté le prix du Meilleur scénario à Cannes en 2016, et a été nommé aux Oscars 2017 pour le Meilleur film étranger.*

- *Danse dans la poussière* (Raqs dar ghobâr), 2003: prix du Meilleur réalisateur au Festival du film Asie-Pacifique et Médaille d'Argent St. Georges au Festival international du film de Moscou;
- *Les Enfants de Belle Ville* (Shahr-e zibâ), 2004: Grand Prix au Festival international du film de Varsovie;
- *La Fête du feu* (Tchâhârshanbeh souri), 2006: Hugo d'or au Festival international du film de Chicago;
- *À propos d'Elly* (Darbâreh-ye Elly), 2009: Ours d'argent du Meilleur réalisateur au Festival international du film de Berlin;
- *Une séparation* (Jodâi-ye Nâder az Simin), 2011: Ours d'or du Meilleur film au Festival international du film de Berlin (2011), César du Meilleur film étranger (2012), Golden Globe du Meilleur film étranger (2012) et Oscar du Meilleur film étranger (2012);
- *Le Passé* (Gozashteh), 2013: Prix du jury œcuménique au Festival de Cannes;
- *Le Client* (Foroushandeh), 2016: Prix du Meilleur scénario au Festival de Cannes.

Ceci dit, Asghar Farhadi voyage beaucoup et participe souvent aux cérémonies des grands festivals internationaux. Pourtant, le réalisateur iranien, qui n'est pas une personnalité politique et dont l'œuvre cinématographique ne s'inscrit pas dans la catégorie du cinéma politique, a annoncé le 29 janvier que bien que son dernier film *Le Client* soit nommé dans

la catégorie du Meilleur film en langue étrangère, il n'irait pas à Los Angeles pour la 89e cérémonie des Oscars 2017, et cela pour protester contre un décret signé, le 27 janvier 2017, par le président américain Donald Trump.

Dès le jour de son investiture, le 20 janvier 2017, le nouveau président américain Donald Trump s'est vu confronté à des mouvements de protestation tant aux États-Unis qu'à l'étranger. Des manifestations anti-Trump ont été organisées peu après pour dénoncer tantôt sa légitimité, son mépris envers les femmes, les droits civiques, et sa politique anti-immigration. Un décret promulgué le 27 janvier 2017 par le président Donald Trump sur la «Protection de la nation contre l'entrée de terroristes étrangers aux Etats-Unis» a interdit immédiatement l'entrée aux Etats-Unis de ressortissants de sept pays musulmans.[1]

Le communiqué d'Asghar Farhâdi a paru dans sa traduction anglaise dans *The New York Times*. Il y explique ses réticences et ses doutes concernant sa décision de ne pas participer aux cérémonies des Oscars 2017, mais ajoute que cela ne peut pas l'empêcher de se révolter contre ce qu'il qualifie d'*«injuste interdiction»*:

«Je suis navré d'annoncer par ce communiqué mon refus de prendre part cette année à la cérémonie des Oscars et de ne pas faire partie du monde du cinéma qui y sera présent. Ces derniers jours, malgré l'injuste interdiction d'entrée aux États-Unis imposée aux ressortissants et aux voyageurs de certains pays, je comptais être présent aux Oscars, et mes quelques commentaires relayés par les médias ne voulaient pas insinuer une éventuelle absence ou le boycott de la cérémonie en signe de protestation. Car je suis



▲ *Portrait du cinéaste iranien Asghar Farhadi*

conscient que de nombreux acteurs du monde du cinéma américain et membres de l'Académie sont contre l'extrémisme qui se fait plus latent de jour en jour. Le jour où l'Académie délibérait, j'ai dit à mon distributeur aux États-Unis que je

> *La conception du monde des radicaux, partout dans le monde, en dépit des guerres et des conflits politiques, est la même. Ils n'ont pas d'alternative que de diviser le monde en deux parties: nous et les autres. En diabolisant les autres, ils sèment les graines de la peur et de la méfiance au sein de leur peuple.*

serais à la cérémonie des Oscars, accompagné de son cameraman. Mon intention était de participer à cette immense manifestation culturelle. Mais à présent, il semblerait que ma présence, compromise par tant de tâtonnements, ne soit plus possible, même si on faisait une exception pour mon voyage aux États-Unis.»[2]

La décision de fermer la frontière aux ressortissants de sept pays musulmans a

déclenché cafouillages et réactions virulentes à travers le monde. Seulement neuf jours après son investiture, le président Trump a dû faire face à un feu nourri de critiques après son décret qui a fait l'amalgame entre la nationalité et le terrorisme, d'autant plus que les pays concernés semblent, d'un certain point de vue, être plutôt victimes du terrorisme que son moteur. Des manifestations ont eu lieu à Washington, New York, Boston et dans d'autres villes et aéroports américains. À l'étranger, les autorités politiques de nombreux pays n'ont pas manqué de condamner la décision de la nouvelle administration américaine. Dans son communiqué Farhadi a ajouté: *«Alors, permettez-moi de prononcer ici ce que j'envisageais d'exprimer durant mon séjour.*

La conception du monde des radicaux, partout dans le monde, en dépit des guerres et des conflits politiques, est la même. Ils n'ont pas d'alternative que de diviser le monde en deux parties: nous et les autres. En diabolisant les autres, ils sèment les graines de la peur et de la méfiance au sein de leur peuple. Il y a longtemps que des deux côtés de l'océan, les fanatiques et les radicaux tentent de diaboliser la nation adverse pour en projeter une image faussée, semer la discorde et la haine de par leurs différences culturelles et provoquer la peur de par leur haine.

La peur est un instrument infaillible pour justifier l'extrémisme et la radicalité des esprits bornés. Cela étant, je crois aux affinités culturelles et religieuses entre les humains sur cette terre, qui sont plus importantes que leurs différences. Je crois qu'il faut chercher la racine des violences entre les peuples dans les humiliations qu'ils ont subies. L'humiliation des peuples d'aujourd'hui est sans nul doute les prémices des violences de demain.

L'humiliation des autres peuples dans le but d'assurer la sécurité de son propre peuple n'est pas un phénomène nouveau et a toujours été le moyen de creuser des abîmes et de générer des rancunes dans le futur. Je tiens à exprimer mon écœurement face à la situation injuste qui a été imposée par les États-Unis à nombre de mes compatriotes et aux



▲ *Manifestation à l'aéroport de Los Angeles pour soutenir Farhadi et condamner le décret "Muslim Ban" du président Trump.*



▲ *Manifestation à Londres contre la politique du nouveau président américain.*

peuples de six autres pays. J'ose espérer qu'une telle mesure ne créera pas davantage de distance entre les nations.» Bien que Farhadi ne soit pas une personnalité politique, sa décision de boycotter les cérémonies des Oscars a eu une vaste répercussion au niveau international, surtout dans les milieux artistiques. Pour protester contre le décret présidentiel de Donald Trump et soutenir le réalisateur iranien, des cinéastes britanniques ont décidé d'utiliser *Le Client* dans une manifestation anti-Trump à Londres.

Plusieurs grands noms du cinéma britannique ont annoncé qu'ils tenteront de projeter le film du réalisateur iranien devant l'ambassade américaine à Londres lors de la soirée des cérémonies des Oscars. Des acteurs et des cinéastes dont Julie Christie, Kevin Macdonald, Kiera Knightley et Terry Gilliam ont écrit une lettre pour demander l'autorisation d'une projection en plein air du film d'Asghar Farhadi à Grosvenor Square le 26 février 2017. Plusieurs lauréats britanniques des Oscars et des nominés comme Andrea Arnold, Joshua Oppenheimer, Glenn Close Mike Leigh, et Joanna Natasegara, productrice du documentaire *The White Helmets*, également nominée pour un Oscar cette année, ont signé la lettre.[3] ■

---

1. Sont directement concernés par le décret de Donald Trump: tous les Syriens dont le pays est ravagé par la guerre depuis 2011. Ils sont interdits d'entrée sur le territoire américain jusqu'à nouvel ordre. Les ressortissants d'Irak, d'Iran, du Yémen, de Somalie, du Soudan et de Libye, eux, sont interdits d'entrée aux Etats-Unis pour une durée de 90 jours, le temps de revoir les critères d'octroi de visas.
2. *Nouveau décret de Trump: Asghar Farhadi boycotte les Oscars 2017*, in: *http://www.presstv.ir/DetailFr/2017/01/29/508317/Iran-EtatsUnis-Farhadi-boycott-Oscars*
3. *UK film-makers to use Iranian director's movie in anti-Trump protest*, in: *The Guardian*, 30 janvier 2017.

Entretien avec Rakhshân Bani-Etemâd, Noushâfarin Atefi et Sharmin Mehdizâdeh

Réalisé par
Shahnâz Salâmi

Née le 3 avril 1954 à Téhéran, Rakhshân Bani-Etemâd est une réalisatrice, productrice et scénariste iranienne. Elle rejoint dans la légende du cinéma des cinéastes tels que Lina Wertmuller, Liliana Cavani, Margarethe Von Trotta ou Agnès Varda. Elle a brossé des portraits de femmes iraniennes courageuses tout en traitant les grands problèmes de société de son pays. Elle possède une licence en réalisation de films et est l'épouse du producteur Djahângir Kosari ainsi que la mère de l'actrice Bârân Kosari. Elle a réalisé son premier long métrage, *Hors limite* en 1987. Les femmes jouent un rôle important dans la plupart de ses films. Son film *Le Voile bleu* (Rousari Abi) a remporté la Panthère de Bronze du Festival de Locarno en 1995, et elle a été membre du jury dans plusieurs festivals locaux et internationaux. Parmi ses principaux films, nous pouvons citer *La Femme de mai* (Bânou-ye Ordibehesht, 1998), *Sous la peau de la ville* (Zir-e poust-e shahr, 2001), *Gilâneh* (2005), *Nous sommes la moitié de la population iranienne* (Mâ nimi az jamiat-e Irân hastim, 2009), *Les Contes* (Ghesseh-hâ, 2011). Lors de cet entretien, nous avons eu l'occasion de parler avec trois artistes de trois univers artistiques différents: le cinéma, la sculpture et la musique.



▲ *Rakhshân Bani-Etemâd, productrice de films iraniens*

Shahnâz Salâmi: La plupart des recherches portant sur le sujet des droits d'auteur adoptent une approche purement juridique. Peu de chercheurs se sont intéressés aux aspects politiques et économiques de cette question. D'ailleurs, la législation iranienne a toujours fonctionné coup par coup. Dès qu'il y a une nécessité, les législateurs pensent à promulguer une loi. D'après votre expérience artistique professionnelle, quelle a été la situation des droits d'auteur durant ces dernières années? S'est-elle améliorée ou dégradée?

Rakhshân Bani-Etemâd: En réalité, l'absence de droits d'auteur suscite toujours beaucoup de problèmes chez les cinéastes. D'une part, la Télévision elle-même ne respecte pas les droits des films iraniens ni ceux des films étrangers. D'autre part, la copie illégale des films a porté un coup dur aux cinéastes. C'est un phénomène universel qui existe partout dans le monde: le marché informel. Sous la présidence de M. Khâtami, la Police, avec la collaboration de certains cinéastes, avait réussi à arrêter quelques-uns des pirates. Sous la présidence de M. Ahmadinejâd, ces efforts se sont arrêtés et actuellement, le marché noir est hors de tout contrôle.

ShS: Aujourd'hui, la Police ne s'en occupe plus?

RB: Son action se limite aux DVD de films au contenu politique ou immoral. Si, en tant que productrice, je décide de poursuivre les pirates de mon film, je n'ai aucun recours contre eux.

ShS: Et vous, en tant que sculpteur?

Noushâfarin Atefi: Concernant les droits d'auteur, nous avons récemment commencé à faire signer une pétition aux artistes des Arts Visuels afin de protéger nos droits.

ShS: Avez-vous des corporations?

NA: Nous avons plusieurs corporations: la Corporation des peintres, des potiers, etc. Mais elles sont séparées les unes des autres. C'est pour cela que nous avons décidé de demander une collaboration aux différentes corporations des Arts Visuels. J'ai rarement connu le respect des droits d'auteur dans ma carrière artistique. En Iran, le piratage se fait facilement dans ce domaine. Et cela ne date pas seulement d'aujourd'hui. A l'époque du Shâh, il existait beaucoup d'imitations d'œuvres étrangères sans mention du nom de l'artiste. Après la Révolution Islamique Iranienne, certains artistes précisaient par respect qu'ils s'étaient inspirés d'œuvres étrangères, américaines ou françaises et parfois même, ils dédiaient leurs œuvres aux artistes étrangers. J'ai montré plusieurs fois mes sculptures dans différentes expositions. Quelque temps après, je les ai retrouvées dans les expositions de jeunes sculpteurs qui ne faisaient aucune référence à mon nom. Ce n'est pas vraiment important pour moi. Que les artistes imitent mes œuvres me fait plaisir parce que je comprends à quel point ils aiment mon travail, mais j'aimerais bien, s'il s'agit d'une imitation ou d'une inspiration, qu'ils mentionnent au moins mon nom. Parfois, mes œuvres sont imitées à l'étranger et je ne peux rien faire contre leur apparition sous un autre nom dans les journaux étrangers. L'originalité de mon travail tient davantage à la nouveauté de l'idée qui inspire l'œuvre qu'aux détails. Aujourd'hui, le réseau social *Facebook* a réglé le problème de la propriété des œuvres et a rendu un grand service aux artistes. Je peux désormais montrer facilement mes œuvres à tout le monde sans crainte de piratage.

ShS: Comment arrivez-vous à protéger vos œuvres sur les réseaux sociaux?

NA: Sur le réseau *Facebook*, les sculpteurs, les peintres et les potiers ont ouvert une page sur laquelle ils peuvent déposer la photo de leurs créations. Chaque corporation essaie d'obtenir les signatures de ses membres par le biais de *Facebook* pour faire une pétition en vue de protéger les droits d'auteur en Iran. Cette idée vient d'une de mes amies artistes. C'est le début de l'opération. Dans ce sens, le réseau *Facebook* représente un avantage pour nous en tant que sculpteurs. En déposant nos œuvres sur cette page commune, nous pouvons les protéger de toute atteinte aux droits d'auteur, car le statut nous sert de preuve de propriété, puisque nous indiquons le nom de l'artiste, celui de l'œuvre, la date et le lieu de dépôt. De cette façon, personne ne peut s'attribuer une œuvre déposée pour la première fois par un artiste et prétendre qu'il a réalisé cette œuvre avant lui. Aujourd'hui, tous les artistes sont en contact partout dans le monde grâce à *Facebook*, et il devient beaucoup plus difficile de pirater les œuvres parce que les collègues dénonceront vite ces pratiques, que ce soit en Iran ou en France par exemple. Personne n'ose plus le faire s'il tient au prestige de son nom.

RB: Au moins au niveau artistique, personne ne le fera. Peut-être copiera-t-on des œuvres destinées au commerce.



▲ *Noushâfarin Atefi, sculpteur travaillant à l'international. Née à Téhéran, elle a commencé à sculpter en 1982. Depuis 1996, ses œuvres en bronze de fonderie sont empreintes de sa passion pour la mythologie persane et l'art primitif.*

NA: Pour moi, l'art n'est pas une technique, je ne réalise pas des travaux manuels mais je concrétise mes idées. Mon art n'est pas décoratif. C'est l'idée qui m'importe et quand cela se répète ailleurs, c'est gênant. Prenons l'exemple de l'une de mes œuvres, une sculpture de profils en répétition sur la même statuette et évoquant le mouvement dans un art où tout est immobile. Les étrangers ont apprécié mon idée et m'ont demandé l'autorisation de l'emprunter dans leurs œuvres, et ils ont tous écrit qu'ils se sont inspirés de mes œuvres. Cela est très précieux pour moi. Mon cas n'a rien à voir avec le cinéma. Si Rakhshân Bani-Etemâd me raconte un scénario et si moi, je le raconte à quelqu'un d'autre, ce dernier pourra facilement le pirater et après c'est fini. Pour moi, ce n'est que l'aspect moral qui compte. Car l'aspect économique ne me paraît pas tellement important.

Sharmin Mehdizâdeh: Pensez-vous que si vous étiez aussi célèbre que Rakhshân Bani-Etemâd, vous auriez assez de pouvoir pour faire plier ces pirates?

NA: Que pourrait-on faire? On peut seulement salir l'honneur des pirates.

ShM: Par exemple, vous vous souvenez du film *Santouri* qui n'a pas pu obtenir la licence de projection. Son producteur décide de diffuser ce film et demande au public de virer l'argent des tickets de cinéma sur son compte. Je n'approuve pas son action. Mais il a réussi à gagner beaucoup d'argent. Tout le monde a collaboré avec lui. En accord avec leur religion, beaucoup de gens se sont dit que le propriétaire du film ne serait pas content et qu'il fallait donc virer cet argent.

NA: Pour moi, il s'agit à la fois d'un aspect moral et économique.

ShM: Quand vous composez une œuvre musicale, elle vous appartient en intégralité. Personne n'a le droit de la couper ou d'intervertir les passages. J'ai vécu moi-même cette amère expérience. Une musique de film que j'avais composée a été complètement différente à la suite d'un nouvel arrangement, à tel point que je n'arrivais même pas à la reconnaître et j'avais honte que mon nom apparaisse au générique du film. Demander l'autorisation à un compositeur pour modifier son œuvre relève en premier lieu du droit et en deuxième lieu de la morale. En ce qui concerne la nouvelle proposition de loi en discussion à l'Assemblée Nationale, je ne sais pas quand elle sera votée, puis appliquée. Peut-être, nos enfants le verront-ils… Mais je pense qu'en Iran, il est très important d'expliquer à la population que le piratage est en contradiction formelle

54

avec la morale et la sharia. Il faut mettre l'accent sur les aspects immoraux du piratage. Beaucoup d'Iraniens ont refusé de copier des séries de Mehrân Modiri, car il avait parlé à son public de son mécontentement.

RB: Ce sont des principes individuels qui sont aujourd'hui à la base du respect du droit d'auteur. Ce n'est ni le droit ni la loi. En ce qui concerne le cas de Sharmin Mehdizâdeh, je lui ai dit qu'il n'existe aucune issue à sa situation. Personnellement, je demande l'autorisation à mon compositeur de musique pour utiliser une seule minute de sa musique pour une séance du film. Il doit être d'accord avec cet emprunt. Ce sont les principes moraux qui sont en jeu non seulement pour le cas du marché noir, mais aussi pour les interactions entre les cinéastes.

NA: Je dis souvent à mes élèves que Picasso était très heureux parce que beaucoup d'artistes l'ont imité. Mais ils mentionnaient que c'était une copie de ses œuvres. Si vous copiez ou si vous vous inspirez des œuvres d'un artiste, vous n'avez pas le droit de faire une exposition sous votre nom et vendre ces statues au public. Je me suis efforcée de modeler l'esprit de mes élèves pour qu'ils respectent le droit d'auteur. Qu'un particulier décore sa maison avec une belle statue «Made in China», ce n'est pas important pour lui. Mais moi, j'attache un grand prix à l'originalité et à l'authenticité d'une œuvre. De même, c'est très mortifiant pour un collectionneur de s'apercevoir, après quelques années, que les œuvres qu'il a achetées étaient des faux. Quand un imitateur fait référence aux œuvres d'un artiste, cela valorise son travail et celui de l'artiste par l'admiration qu'il lui porte. La parole et les conseils directs ne suffisent pas. Un artiste doit d'abord lui-même respecter ces pratiques pour donner l'exemple à ses élèves.

ShS: La plupart des cinéastes ne sont pas au courant de l'existence d'une loi sur les droits d'auteur dans le pays, même si cela date de plus de quarante ans. Qu'en pensez-vous?

RB: Pendant ces quarante ans, nous avons assisté à la naissance de nouveaux métiers d'artistes. Avant, les producteurs sélectionnaient des musiques pour leurs films, mais aujourd'hui, la composition de musique de film est devenue un vrai métier et par conséquent, le compositeur revendique ses droits de propriété. De même, nous avons été témoins de l'émergence de nouveaux médias comme les réseaux internet qui permettent la diffusion de films immédiatement après leur sortie. Tahmoures Pournâderi et Homâyoun Shajariân ont dévoilé au public leur nouvel album un mardi et le lendemain, mercredi, cet album était

> En ce qui concerne la nouvelle proposition de loi en discussion à l'Assemblée Nationale, je ne sais pas quand elle sera votée, puis appliquée. Peut-être, nos enfants le verront-ils… Mais je pense qu'en Iran, il est très important d'expliquer à la population que le piratage est en contradiction formelle avec la morale et la sharia. Il faut mettre l'accent sur les aspects immoraux du piratage. Beaucoup d'Iraniens ont refusé de copier des séries de Mehrân Modiri, car il avait parlé à son public de son mécontentement.

piraté et distribué partout. On pouvait le télécharger facilement. Avant la cérémonie, M. Tahmoures voulut me dédier une version de cet album, mais par précaution, j'ai refusé, parce que c'est très fréquent que l'on pirate les œuvres musicales en Iran et je ne voulais pas en porter la responsabilité. Quand la loi a été rédigée, nous ne connaissions pas internet.

ShS: Cette loi a vraiment besoin d'être mise à jour.

RB: Souvent, quand les cinéastes ont un problème de piratage, ils ne vont pas le régler au tribunal, mais s'adressent directement au Haut Conseil d'Arbitrage de la Maison du Cinéma, parce que le tribunal ne dispose pas d'experts spécialisés en matière cinématographique. Alors les juges eux-mêmes renvoient les cinéastes à la Maison du Cinéma. Les cinéastes eux-mêmes méconnaissent leurs droits et c'est normal en Iran. Ainsi, l'un de mes films, *Sous la peau de la ville*, n'a pas obtenu la licence de distribution de la part du MCOI, mais trois ans après, à la suite du remaniement des séquences, mon film a été diffusé dans une émission de télévision. J'étais mécontente parce qu'on avait empêché la diffusion de mon film et qu'ensuite, la Télévision a réalisé quatre émissions sur la thématique du mariage avec les extraits de mon film et sans mon autorisation. Il existe un vide juridique sur le droit de propriété artistique, et les cinéastes ne savent jamais quels sont leurs droits. Et moi, je ne peux rien faire dans ce cas-là. Je ne peux même pas porter plainte. D'une part, nous ignorons nos droits faute de schéma directeur, d'autre part, notre législation n'est pas mise à jour et le domaine du cinéma est beaucoup plus complexe que les autres domaines artistiques. Par exemple, le scénario de la série de M. Salahshour a été piraté, mais le tribunal n'a reconnu ce piratage que très longtemps après. Le scénario était tiré d'un récit sur la vie du Prophète Youssef et l'auteur a porté plainte. L'affaire s'est finalement retournée contre le scénariste. Le procès a traîné en longueur et finalement, le réalisateur a été condamné à une amende.

Souvent, quand les cinéastes ont un problème de piratage, ils ne vont pas le régler au tribunal, mais s'adressent directement au Haut Conseil d'Arbitrage de la Maison du Cinéma, parce que le tribunal ne dispose pas d'experts spécialisés en matière cinématographique. Alors les juges eux-mêmes renvoient les cinéastes à la Maison du Cinéma. Les cinéastes eux-mêmes méconnaissent leurs droits.

Nous avons aujourd'hui un grand problème de définition du statut de la Maison du Cinéma. Il existe une grande dissension entre les cinéastes eux-mêmes qui se sont divisés en deux catégories: ceux qui soutiennent la politique et le statut de la Maison du Cinéma, et les autres qui s'opposent à cette légitimité. La première catégorie de cinéastes, qui est une minorité, regroupe des professionnels qui réalisent toujours de bons films. Ceux de la deuxième catégorie rassemblent majoritairement des producteurs de productions de moins bonne qualité et des corporations qui avaient quitté la Maison du Cinéma et l'ont réintégrée, par exemple, la Corporation des maquilleurs. La plupart des producteurs qui se sont retirés de la Maison du Cinéma sont dépendants des

subventions étatiques. De façon générale, les producteurs se divisent en trois catégories: le Haut-Conseil des Producteurs, l'Association des Producteurs et les Producteurs Réunis qui s'opposent parfois et qui, dans certains cas, ont des intérêts communs. Le Conseil de direction de la Maison du Cinéma ne reconnaît pas la nécessité de la présence d'un producteur, car il est considéré comme un employeur et un investisseur. À partir de la Révolution islamique, on remarque que les réalisateurs ont obtenu plus de pouvoir et de droits que les producteurs. Les producteurs de la période prérévolutionnaire ont rencontré beaucoup de difficultés pour se conformer au nouveau système et au nouveau cinéma. À un moment donné, le pouvoir du producteur a considérablement diminué. Nous sommes les héritiers de cette période-là. En tant que réalisatrice, quand je signe un contrat avec un producteur, j'insiste sur tous mes droits. Par exemple, je contrôle la vente de mon film sur le plan international, les recettes de la distribution des DVD, je peux même décider de la publicité du film; ceci alors qu'auparavant, tout cela relevait du pouvoir du producteur. Moi, je revendique mes droits. Notre génération est celle du Nouveau Cinéma postrévolutionnaire.

NA: N'êtes-vous pas assez connue pour vous imposer et exercer un pouvoir? Les producteurs souhaitent travailler avec des réalisateurs connus. Vous avez une grande marge de manœuvre.

RB: Juridiquement parlant, la plupart des droits du film devraient appartenir au producteur, mais le cas de notre cinéma est à part, et les réalisateurs se sont appropriés les droits des producteurs. Notre génération de réalisateurs continue de revendiquer ses droits.

NA: Mais si un jeune réalisateur tourne son premier film, il est obligé d'accepter toutes les propositions du producteur. D'ailleurs, il n'existe aucun modèle de contrat dans les corporations.

RB: Le problème fondamental de la Maison du Cinéma est également d'ordre juridique. Tous les conflits et les débats d'aujourd'hui découlent d'un vide législatif. Cette Maison n'est enregistrée nulle part. Le statut de la Maison du Cinéma comporte certaines clauses que nous avons interprétées pour légitimer son existence. Le nouveau groupe des producteurs et réalisateurs qui a pris le pouvoir sous la présidence de M. Ahmadinejâd, disait que l'existence de la Maison du Cinéma n'est pas légitime vu qu'elle n'est pas enregistrée. Alors, ils ont mis en place la Maison du Cinéma Numéro 2. Ils se sont même enregistrés au sein du MCOI comme des Associations. Notre débat à nous, c'est que nous ne sommes pas une Association



▲ *Sharmin Mehdizâdeh, pianiste, compositeur de musiques de films et professeur de musique*

mais un Syndicat de Corporations. Pour cette même raison, lors de la dernière réunion du Conseil de direction, nous avons décidé de nous enregistrer au sein du Ministère du Travail.

ShS: Ne pouvez-vous pas vous enregistrer au MCOI?

RB: Nous sommes en train de trouver une solution pour le faire, mais si nous suivons la même démarche que ces nouvelles Associations, comme elles se sont enregistrées avant nous, cela mettrait en péril notre ancienneté. D'ailleurs, nous insistons toujours sur l'idée qu'il ne s'agit pas d'une Association, mais d'un Syndicat de Corporations. Nous avons une ancienneté de plus de 25 ans. Nous avons donc proposé au MCOI de collaborer avec nous et de faciliter la procédure de notre rattachement au Ministère du Travail. Sinon, nous négocierons directement avec le Ministre du Travail pour mettre fin à tous ces débats. La situation est injuste et les intérêts divergent. Ce nouveau groupe de producteurs et réalisateurs a bénéficié d'une aide de trois milliards de tomans et de l'allocation d'un immeuble. Depuis 25 ans, les cinéastes eux-mêmes ont assuré de leur poche le fonctionnement de la Maison du Cinéma. Ses membres doivent participer à l'entretien de la Maison parce que nous ne sommes pas en mesure de payer le salaire de nos employés. Le MCOI avait, en effet, arrêté ses subventions. Nous avons tous participé financièrement. La divergence entre les deux groupes de cinéastes est tellement considérable au niveau des intérêts que nous n'avons aucune chance de nous regrouper. La Maison du Cinéma Numéro 2 dépend entièrement des subventions et du soutien de l'État. En plus, ils ont profité de ces subventions attribuées sans intérêt pour enregistrer le rattachement de quelques sociétés. Alors qu'à ce moment-là, la plupart des producteurs de la Maison du Cinéma connaissaient le chômage et n'avaient même pas de sécurité sociale. Ils subissent le chômage de plein fouet.

ShS: Le nouveau directeur de l'Organisation Cinématographique, M. Ayoubi, semble soutenir la Maison du Cinéma dans tous ces débats.

RB: Oui, c'est vrai, mais il est aux ordres du gouvernement et en subit la pression. Nous avons obtenu le droit de rouvrir la Maison du Cinéma sous la présidence de M. Ahmadinejâd, mais nous n'avons pu le faire qu'après son départ. Cette réouverture est quand même un grand espoir pour nous. C'est M. Ayoubi qui a osé le faire. Il a mené une bonne politique pour arriver à ce but.

RB: Si nous n'arrivons pas à étrangler le marché noir des films, de même que le piratage sur les écrans de cinéma, nous ne devons pas rester les bras croisés, mais commencer à entreprendre une action pour améliorer la situation. L'idée des réseaux de diffusion de films au foyer était incontestablement nécessaire. Aujourd'hui, avec l'émergence d'internet et des nouveaux médias qui mettent les films à la disposition de tous, ces réseaux de diffusion devraient bien fonctionner, surtout en Iran. Aux côtés des médias étatiques, par exemple la Télévision iranienne qui est très conservatrice, la production des films destinés à ces réseaux de diffusion pourrait exercer un impact significatif sur la culture de la société. Malheureusement, ce système, de culturel qu'il était, est devenu commercial!

À mon avis, plus on a les moyens de produire des films, plus on a la possibilité de façonner la culture des gens. Malgré quelques abus dans ces réseaux, nous ne pouvons pas nous permettre de les interrompre.

ShM: Imaginez une famille de la couche moyenne pour qui l'œuvre artistique en elle-même n'a pas d'importance. Si cette famille comptant quatre membres souhaite aller voir un film au cinéma, elle devra payer au moins 25 000 Tomans (environ 6,25€) pour l'achat des tickets et de friandises pour les enfants. Cela coûte cher pour elle. Alors qu'avec 3 000 Tomans (environ 0,75 €), elle peut voir le même film à la maison et en famille. En confirmant les propos de Rakhshân Bani-Etemâd, je dirais que c'est grâce à ces réseaux de diffusion que nous ne voyons plus de colporteurs de films sur la place Enghelâb, ou nous n'en voyons que rarement. Auparavant, ils étaient partout, sur tous les trottoirs, ils étalaient leurs catalogues, des films de mauvaise qualité avec des

couvertures colorées pour attirer l'attention du public et ils vendaient très facilement les DVD copiés. Mais moi, cela fait quelques années que je n'ai plus vu ce phénomène. Aujourd'hui, le public pourra facilement avoir accès aux productions cinématographiques diffusées dans ce système.

RB: Cela concerne uniquement des films commerciaux. Mais je vois parfois que même le Musée du cinéma copie mes films, et donc j'achète moi-même le DVD copié de mon œuvre!

ShM: Par exemple M. Hatamikiâ présente les DVD de ses films dans des pochettes très élégantes.

RB: Mais il a derrière lui un budget étatique. Les autres ne peuvent pas faire la même chose facilement.

ShM: Cela ne vous gêne pas quand vous voyez la copie de vos films?

RB: Cela ne me gêne pas?! J'ai envie d'en pleurer! C'est toute ta vie qui est piratée.

ShS: Dans les magasins de films, nous voyons des pochettes de qualité différente pour des films, parfois très élégantes quand il s'agit de grands réalisateurs, et parfois de qualité très médiocre. C'est vous qui décidez de la qualité des pochettes, n'est-ce pas?

RB: Pour les pochettes de DVD, lors de la signature du contrat, je signale toujours au producteur que je veux décider moi-même de notre modèle de publicité du film. Mais nous n'avons qu'un pouvoir relatif. Par exemple, pour les affiches de publicité de mon film *Sous la peau de la ville*, j'ai eu une grande discussion avec le producteur, parce que la protagoniste de mon film était une vieille femme, Golâb. Or, le producteur me disait: «*Si nous mettons l'image d'une femme âgée sur les publicités du film, il ne se vendra pas très bien.*» Cela était très désagréable pour moi parce que finalement, il a fait un poster du film avec l'image d'un jeune garçon, Mohamad-Rezâ Foroutan, et d'une petite fille qui se regardaient amoureusement, alors qu'ils n'avaient joué que deux minutes dans mon film. Je disais que mon film ne correspondait pas du tout à cette image trompeuse. Les spectateurs vont m'en vouloir en sortant de la salle parce que l'image ne concorde pas avec le sujet du film. C'est une question de goût. Heureusement, aujourd'hui, on voit de moins en moins ce type de tricherie parce que toutes les affiches apparaissent sur internet et les spectateurs sont devenus de plus en plus exigeants.

ShS: Vous avez fait diffuser votre film *Nous sommes la moitié de la population iranienne* à travers les réseaux du marché pirate. Pourquoi?

RB: Ce film était un cas particulier. J'avais réalisé ce film dans le but d'éclairer mon public. J'ai fait exprès de le diffuser de cette manière et j'ai demandé qu'on rédige sur la pochette du film *Diffusez-le!* J'avais un objectif de communication. Je voulais transmettre le message de mon film. Là, pour moi, les droits d'auteur se limitaient à ce que le public regarde mon film. Mais mon objectif avait changé. J'ai confié mon film à ces réseaux et le lendemain du nord au sud du pays, tout le monde l'avait vu. C'était très étonnant pour moi-même. Leurs réseaux de diffusion sont extraordinaires. Mais, je l'ai fait exprès, j'ai même écrit *Diffusez-le!*

ShS: Comment avez- vous contacté ces réseaux de piratage?

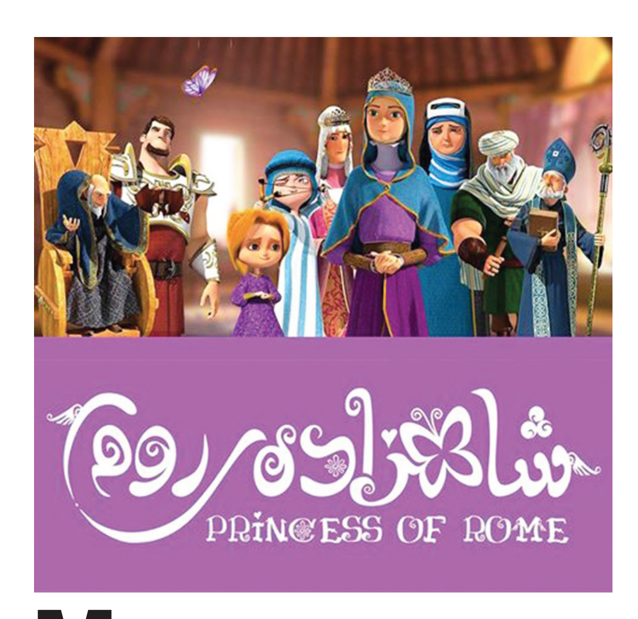
RB: J'ai rencontré deux personnes, mais elles n'étaient pas les principales responsables mais des intermédiaires. Quand ils sont venus, ils étaient très choqués, parce qu'ils ne savaient pas ce que je leur demandais. Ils pensaient que nous voulions les arrêter. Je leur ai dit: «*Pendant des années, vous avez ruiné notre vie professionnelle, aujourd'hui, je voudrais vous demander de me rendre un service: piratez mon film!*» Ils n'en croyaient pas leurs oreilles. Et finalement, ils ont bien fait leur boulot.

ShS: *La Revue de Téhéran* vous remercie d'avoir accepté de participer à cet entretien.

Merci à vous. ■

La Princesse de Rome, archétype du nouveau cinéma d'animation iranien

Zeinab Golestâni



Marqué par une grande souplesse technique, le cinéma d'animation touche un large public de tous âges. Depuis son entrée dans le monde artistique, ce cinéma se veut un média planétaire mis au service de la transmission des images et des messages marqués par un certain humanisme. D'où la très bonne réception d'un bon nombre de ces œuvres dans le monde entier. Ce succès a ainsi converti ce genre cinématographique en un enjeu central et identitaire pour l'économie et la culture.

En s'inspirant à la fois des films d'animation japonais, américains et français, le cinéma d'animation iranien s'est considérablement développé selon des modalités propres au cours de ces dernières années. D'abord marqué par des thématiques nationales dont la guerre Iran-Iraq, il prend une dimension de plus en plus générale, avec de jeunes artistes iraniens rattachés notamment au Centre d'animation Sabâ, considéré comme le pionnier de l'industrie de la bande dessinée en Iran.

Premier long-métrage d'animation produit en Iran, *Tehrân 1500* (Téhéran en 2121) a été réalisé par Bahrâm Azimi, figure emblématique de la production de courts-métrages d'animation pour la Police routière iranienne et créateur du personnage de Siyâ Sâketi. *Tehrân 1500* est sorti en 2008 à grand renfort de publicité. Pourtant, ce film, qui a coûté près de 700 000 dollars, et dont le doublage a été réalisé par des stars iraniennes, n'a pas rencontré le succès attendu.

Sorti en 2015, le film *La Princesse de Rome* a attiré, en traitant un sujet considéré par les chiites comme historique, non seulement l'attention du public, mais aussi celle des critiques du cinéma iranien. Se rapprochant techniquement des œuvres du cinéma hollywoodien, ce film a coûté 60 000 dollars de moins que *Tehrân 1500*. En dégageant des recettes de près de 1 500 000 dollars, un record presque historique si l'on exclut le récent film *Prophète*, réalisé par Madjid Madjidi.

Si *La Princesse de Rome* aborde une histoire religieuse sous la forme d'un film d'animation, il n'est pas le premier à le faire en Iran. Déjà, en 2002, Nâder Yaghmâïyân et Shahrâm Khârazmi avaient produit un film d'animation intitulé *Le Soleil d'Egypte*, qui raconte l'enfance du prophète Joseph.

La Princesse de Rome est le récit de la vie de la Princesse Malika, qui devint par la suite Dame Narguès (Narcisse), mère du XIIe Imâm shi'ite, surnommé Al-Mahdi. Petite fille de l'empereur byzantin, son destin la pousse à quitter sa vie somptueuse de palais pour se marier avec le XIe Imâm chiite, dans une maison assiégée à Samara, en Iraq. Descendante du disciple du Christ, Simon Pierre selon l'hagiographie chiite, la Princesse byzantine apprend sa destinée hors du commun au travers de plusieurs rêves. Convertie à l'islam par l'invitation en rêve de Fâtima, fille du prophète Mohammad, elle rencontre Hassan al-'Askari, le XIe Imâm aussi surnommé al-Hâdi, au cours d'autres songes, puis rêve de son mariage avec lui en présence de Jésus-Christ, de la Vierge Marie, et du Prophète. Promise au palais à un commandant

romain qu'elle n'aime pas, elle décide de fuir et de se laisser capturer par les troupes musulmanes, dans l'espoir de rejoindre son bien-aimé. Commence ainsi un long périple vers les contrées musulmanes. Là, elle rencontre le XIe Imam, se marie avec lui, et donne peu après naissance au XIIe Imâm, l'Imâm al-Mahdi, qui, selon les chiites, viendra rétablir la justice à la fin des temps. Bien que l'histoire de la vie de Malika soit entourée par de nombreux mystères, *La Princesse de Rome* s'efforce, selon son réalisateur Hâdi Mohammadiân, de présenter ce récit central de la spiritualité chiite aux enfants, qui sont les premiers destinataires de cette œuvre. De par le contenu spécifique du récit de sa vie, Malika se distingue en de nombreux points des héroïnes classiques des films de Walt Disney.

Produit par deux groupes, à savoir Soluk-e-Aflâkiyân et Haft-Sang, le film *La Princesse de Rome* est le fruit du travail de 105 artistes et animateurs iraniens dont l'âge moyen est de 27 ans. Fort de son expérience de réalisation de plusieurs dizaines de courts métrages d'animation, son réalisateur a aussi produit le long métrage *9h20 à Boushehr*, présenté au 31e festival de Fajr en 2013. *La princesse de Rome* est son deuxième long métrage.

Alors que la plupart des films d'animation en 3D réalisés en Iran comportent encore de nombreuses imperfections techniques notamment au niveau du mouvement des personnages, *La Princesse de Rome* se rapproche considérablement des productions de qualité du cinéma d'animation actuel. Des critiques ont cependant souligné que la mise en scène du film s'inspire beaucoup des productions occidentales, et que les Romains y ressemblent aux Arabes du film, comme si les mêmes personnages avaient simplement changé d'habits. La représentation même de la Rome antique et du monde musulman de l'époque est quelque peu fantaisiste, mais aucun de ces défauts ne remet en cause la bonne qualité du film.

En outre, l'absence de documents historiques précis comprenant cette période de la vie des Onzième et Douzième Imâms shi'ites constitue un sérieux obstacle à la rédaction d'un scénario précis et logique. En mettant sur scène l'histoire de la petite fille de l'empereur byzantin qui est censée se marier avec le commandant romain Craytus, la première partie de *La Princesse de Rome* reprend des œuvres classiques de Walt Disney, tout en apportant ses propres éléments originaux. La seconde partie du film raconte l'histoire de la captivité de la Princesse Malika, son entrée à Bagdad, et sa rencontre avec le XIe Imam. Cette partie n'aborde cependant pas le comment de la rencontre concrète et le mariage réel de Narguès avec le XIe Imam. Le spectateur se demande donc comment elle a retrouvé l'Imâm et comment se sont passés leurs premiers échanges. Mais on peut fort bien imaginer qu'ils se connaissaient déjà dans le monde des songes… Ce film est donc un récit où se télescopent en permanence mondes réel et onirique. Dans ce sens, Hâdi Mohammadiân souligne que *La Princesse de Rome* a essayé de dépasser le cadre linéaire et froid de la narration telle qu'elle existe dans la plupart des œuvres iraniennes, pour se baser sur une structure basée à la fois sur le dialogue et l'imagination.

Etant donné la dimension à la fois interreligieuse et interculturelle de son récit, *La Princesse de Rome* peut être à même de constituer un objet de dialogue, sinon de débat, entre les cultures orientale et occidentale. En présentant la mère du dernier Imâm chiite comme d'origine romaine, en faisant figurer le Christ aux côtés du prophète Mohammad, il établit des liens originaux au confluent de plusieurs spiritualités.

Projetée notamment au Liban, en Iraq, au Koweït, en Côte d'Ivoire, en Arabie Saoudite, et au Bahreïn, cette œuvre majeure du cinéma d'animation iranien a été chaleureusement reçue par le public étranger. Elle doit prochainement être présentée dans d'autres pays comme l'Inde, le Pakistan, l'Arménie, la Russie et la Chine. Et il a rencontré un succès inespéré au Liban, où il a été diffusé dans sa version arabe, sous le titre de *Amïrat ar-Rum*. ■

Sitographie
www.princessofrome.ir
http://www.sourehcinema.ir
http://www.mashreghnews.ir
http://sobhehonar.ir
http://naghdbt.ir
http://www.manzoom.ir
http://www.centre-zahra.com
http://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/368255

Pénélope à Baghdad: *Farewell Baghdad*, 2010

Saeid Khânâbâdi

"*Pourquoi ce sont toujours les femmes qui attendent le retour de leurs hommes?*"

Cette question ordinaire et en même temps philosophique qui peut mettre en cause tout l'héritage socioculturel de l'identité féminine en Orient est un monologue énoncé en arabe par Rebecca, un des personnages du film *Farewell Baghdad*, dans une des séquences les plus dramatiques de ce film iranien, en langues anglaise et arabe. Dans ce film représentant le cinéma iranien aux Oscars 2011, l'actrice iranienne Pantéa Bahram joue le rôle de Rebecca.

Rebecca est une jeune femme irakienne dont le fiancé a disparu le jour même de leurs noces, coïncidant avec l'entrée des troupes américaines dans leur village situé à proximité de Bagdad. Elle a également perdu ses parents et sa famille au cours de cette intervention militaire, dite «anti-terroriste». Son fiancé, Saleh, issu du même village, était, avant l'invasion américaine, un simple professeur de mathématiques. Depuis ce jour-là, la seule trace de Saleh est un portrait encadré avec lequel Rebecca continue à échanger continuellement. Malgré les reproches de son entourage, persuadé de la disparition de Saleh, Rebecca continue d'attendre son retour. Au fur et à mesure de l'histoire, cette attente devient la figure d'une séparation légendaire, comme dans les histoires des *Mille et Une Nuits*. Rebecca est croyante et ses interpellations amoureuses sont tout le temps accompagnées par des mots adressés à Dieu. Pratique ordinaire dans la culture orientale qui légitime l'amour terrestre.

Rebecca gère un café au bord du Tigre et elle y accueille des pèlerins irakiens autant que des soldats américains, et elle leur demande à tous des nouvelles de Saleh. Pour ses menus, elle pêche, seule dans une minuscule barque, sur le Tigre et dans les marais environnants. Sa solitude sur son *bateau ivre* et ses monologues adressés à Dieu et à son amant font peu à peu de Rebecca un archétype de la tragédie de la femme d'Orient attendant le retour de son amour. Son entourage la critique pour cette attente jugée absurde, comme les habitants d'Ithaque reprochant à Pénélope d'attendre Ulysse, disparu depuis vingt ans après la guerre de Troie. La longue attente de Pénélope décrite dans l'épopée homérique symboliserait dans la mythologie gréco-romaine la fidélité de la femme idéale, et le thème a été maintes fois repris dans la littérature et le cinéma européens après les guerres mondiales. Pénélope tisse et détisse sa toile pour gagner du temps face à ses prétendants, tandis qu'Ulysse continue son odyssée.

Saleh, à son tour, bien qu'innocent, doit passer 3 ans dans la prison d'Abou Ghraib avant d'être libéré. Bouleversé par le drame du jour de ses noces et par les tortures américaines en prison, il se radicalise et adhère à un groupe armé. Déguisé en femme, il se rend à Bagdad afin de commettre un attentat suicide dans un café fréquenté par des soldats américains. Sur place, il découvre son propre portrait au mur et rencontre Rebecca qui ne le reconnaît pas. Confronté à un dilemme, il abandonne son projet d'attentat, mais faute de savoir comment désamorcer sa ceinture d'explosifs, il se réfugie dans le désert où il rencontre un soldat américain. Ce dernier a déserté après le suicide d'un de ses camarades et a été piqué dans le désert par un scorpion. Une étrange amitié s'établit entre les deux hommes perdus et errants, qui reflète l'absurdité de la guerre et de la violence. Saleh soigne l'Américain avec des plantes du désert et le soldat américain neutralise le gilet explosif de l'ancien terroriste. Rebecca et Saleh se retrouveront-ils? Le metteur en scène laisse l'interlocuteur dans un flou dense mais optimiste. Une fin heureuse pour commémorer la valeur de la paix.

Mis à part le cas de Pénélope et de sa version irakienne, le thème de l'attente du retour de l'amour perdu ne se conclut pas forcément par des retrouvailles dramatiques. Taka, la sœur de Katsumoto, le chef des rebelles dans le film *The Last Samurai,* qui a perdu son mari tué lors d'un combat, doit sur ordre de son

62

frère accueillir l'homme qui a tué son mari et qui deviendra son nouvel amour, sur le chemin d'une guerre-kamikaze.

Un tableau tragique digne des femmes d'Orient. Femmes qui, parfois, sans même en être conscientes, sont victimes de coutumes et de traditions qui leur dictent la soumission et l'attente et leur imposent une identité basée sur un modèle de femme idéale ou de bonne mère de famille. Comme ces femmes indiennes autrefois brûlées sur le bûcher de leur époux. Dans les pays orientaux, les épouses des héros et des martyrs sont également des victimes indirectes des guerres, puisqu'elles sont désormais contraintes à vivre en «veuves de guerre» avec l'unique but d'illustrer la grandeur de leur défunt époux et d'élever des enfants dignes du père héroïque.

Ce rôle ne se limite pas aux couples. Les mères paraissent encore plus figées dans l'identité univoque de «mères de martyrs». Le film iranien *Chiâr-e 143* (La Tranchée 143) met en scène la talentueuse actrice Merilâ Zârei dans le rôle d'une mère à la destinée tragique et larmoyante qui, vingt ans après la disparition de son fils dans la guerre, retrouve finalement ce qui reste de lui: un bout de linceul blanc, semblable à une couverture de nouveau-né dans ses bras. Ce rôle vaut à Merilâ Zârei le prix de la meilleure actrice au festival du film de Téhéran en 2014.

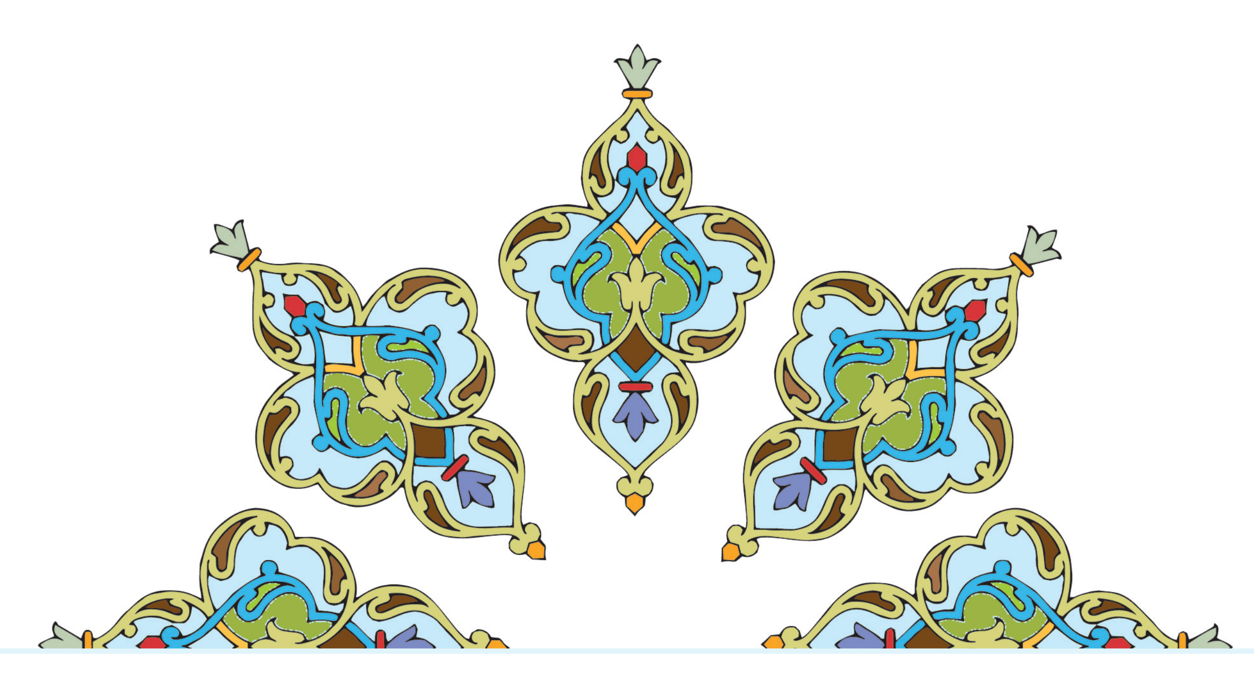
Qui définit cette supériorité masculine dans les rapports sentimentaux? La culture mal conçue et la religion mal interprétée semblent être les doubles origines de ce malaise. Depuis la guerre de Troie jusqu'à la guerre d'Irak, les femmes sont les victimes de cette souffrance psychologique. On veut croire que Pénélope, qui refusa ses 114 prétendants, n'eut pas de mal à résister à sa féminité. Pénélope se sacrifie pour un Ulysse qui lui n'hésite pas à la trahir, pendant sept ans, avec la belle Calypso. Ce même Ulysse qui, revenu à Ithaque, devient un souverain despote et tyran, finissant dans le torride Inferno de Dante. Les femmes elles-mêmes ne seraient-elles pas les responsables de cette fausse vérité? De même que Georges Brassens, cette question nous pousse à nous adresser aux Pénélope:

Toi l'épouse modèle, ...
Toi l'intraitable Pénélope ...
Derrière tes rideaux, dans ton juste milieu
En attendant le retour d'un Ulysse de banlieue
Penchée sur tes travaux de toile ...
N'as-tu jamais en rêve, ...
Compté de nouvelles étoiles, compté de nouvelles étoiles ...■



▲ *Scène du film* Farewell Baghdad

Pour ses menus, elle pêche, seule dans une minuscule barque, sur le Tigre et dans les marais environnants. Sa solitude sur son *bateau ivre* et ses monologues adressés à Dieu et à son amant font peu à peu de Rebecca un archétype de la tragédie de la femme d'Orient attendant le retour de son amour.



Les thèmes externes et internes dans l'œuvre poétique de Massoud Saad Salmân (III)

Arefeh Hedjâzi

Nous avons vu dans les deux précédentes parties que l'expressive poésie de prison de Massoud Saad – qui tire son œuvre d'une longue et douloureuse expérience carcérale - est structurée notamment sur des thématiques dont la mise à jour permet de dessiner les thèmes internes et profonds de sa subjectivité, au-delà des thèmes externes travaillés dans le cadre du formalisme de la poésie classique médiévale persane de style* khorâssâni. *Nous avons exploré ces thématiques dans l'article précédent. Nous continuons notre exploration dans cette troisième et dernière partie.

La thématique de l'animosité

La thématique de l'incarcération se double immédiatement d'une autre couche thématique, qui lui est en même temps antérieure, car plongeant ses racines dans la psychologie de Massoud; et postérieure, puisque l'incarcération joue un rôle notable dans la prise de conscience poétique et l'usage inconscient de ce second ensemble de motifs: il s'agit de la thématique de l'animosité et de la dualité de toutes choses.

Cette seconde thématique est enfouie plus profondément que la première et conduit au troisième ensemble, celui de l'inversion. Nous y reviendrons. La thématique de l'animosité tient une place centrale dans l'œuvre de Massoud car elle s'inscrit d'une part dans sa psychologie personnelle et de l'autre dans son existence en tant que personne en butte à une violence très forte, une personne en fort péril, qui ne peut être assurée dans sa sécurité et qui est bafouée dans ses droits les plus élémentaires. Ce sentiment d'insécurité chez Massoud, allié à sa personnalité

vaniteuse, a donné naissance à une forme de thématique de l'animosité et de l'inimitié, se déclinant en des variations d'ensembles de motifs divers et sous deux formes opposées:

- La complainte, qu'elle soit exprimée dans un poème de prison ou un panégyrique.
- L'intimidation, qu'elle soit exprimée directement par Massoud, sous la forme de vantardise littéraire ou guerrière, ou qu'il relate la supériorité militaire et agressive d'une personnalité dont il chante les louanges dans un panégyrique.

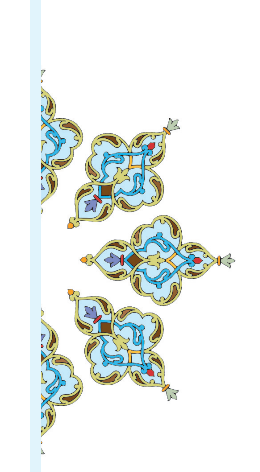
La forme de l'intimidation, utilisée pour mettre en texte un sentiment réel et profond de méfiance et de danger vis-à-vis des autres, tous les autres, conduit à deux séries de motifs de thèmes, ou pourrait-on dire, de thèmes internes, formant ensemble une double thématique, indépendante mais surtout inconsciente, mais qui traverse l'œuvre massoudienne toute entière. Cette thématique serait celle de la guerre ou plus exactement, une dialectique guerrière derrière laquelle Massoud se réfugie inconsciemment. Cette dialectique guerrière est exprimée à travers un champ lexical et sémantique fortement intriqué de notions guerrières, d'expressions de stratégies militaires, de noms d'armes ou de titres. Cet ensemble de motifs est courant dans les panégyriques, où les poètes l'utilisent pour glorifier les protecteurs éventuels. En ce sens, bien que l'usage de ces motifs obéisse en partie à une nécessité inconsciente et à la personnalité psychique, ils demeurent cependant de l'ordre des thèmes "externes". Ceci dit, le poète emploie également cette thématique guerrière «hors contexte», par exemple après la description d'une longue nuit obscure, passée dans la souffrance et la solitude. On voit notamment cette thématique apparaître quand le poète décrit la fin de la nuit et le lever du soleil, agissant comme une délivrance pour lui. Dans ces cas-là, le soleil et l'aube sont des guerriers se battant victorieusement contre l'ennemi démoniaque, que sont la nuit et son obscurité:

> La thématique de l'animosité tient une place centrale dans l'œuvre de Massoud car elle s'inscrit d'une part dans sa psychologie personnelle et de l'autre dans son existence en tant que personne en butte à une violence très forte, une personne en fort péril, qui ne peut être assurée dans sa sécurité et qui est bafouée dans ses droits les plus élémentaires.

Hier, de la douleur du chagrin et de la solitude/ Je passai une nuit plus obscure que la face et l'avis du Diable

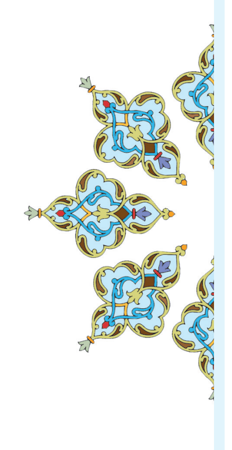
Le ciel n'ouvrait pas la voie au matin/Et la nuit profonde s'y était campée

L'avant-garde de la cohorte nocturne avait piégé l'armée de l'aube/ A droite la guenille du poète, à gauche l'étoile Canopus (Ibid: 259)[1]



Ainsi, le poète se console inconsciemment et déploie une forme d'agressivité défensive au travers des motifs guerriers, transposés dans d'autres situations ou sur d'autres éléments, dans une optique proprioceptive et phénoménologique.

Cependant, il demeure un sous-ensemble de motifs très particuliers dans cette thématique, qui se sépare nettement du reste: c'est la thématique du don poétique. Massoud utilise cette thématique consciemment, en ce sens qu'elle demeure sa "justification" et sa ligne défensive finale contre son



incarcération. En effet, ce poète s'accorde le titre exclusif - explicitement dénié à ses pairs - de "gouverneur des mots", en décrivant les grands noms de la poésie comme les "mendiants des miettes de sa table". A plusieurs reprises, il fait de la jalousie exprimée par les autres hommes de lettres, envers son talent la raison directe de sa disgrâce. Cette forme d'agressivité particulière répond d'une part à la personnalité vaniteuse de Massoud et de l'autre, permet de préserver tant bien que mal ce qui lui reste de dignité dans la vie carcérale:

C'est également dans le cadre de cette thématique générale de l'animosité que Massoud Saad montre l'une des particularités de sa pensée, rare pour son époque: son cartésianisme et sa position relativement neutre à l'égard du fatalisme. Pour Massoud Saad, les faits de la vie sont les conséquences, non pas de la marche des étoiles ou d'un destin préfixé, mais des actions des hommes.

Si de la prose et de la poésie, un nom est digne, ce nom est le mien/ Car la poésie et la prose sont à moi

Jamais ma poésie et ma prose ne diminueront/ Car elles sont perles et je suis l'océan

Même piétiné par tous comme une plante/ Même noyé comme une huître au fond de l'eau

Ne t'étonne pas que ma poésie soit bonne et ma prose unique/ Car n'est-ce pas que la perle vient de l'huître et le miel des plantes?

Si, auprès des ennemis, mon talent est ignoré/ Quelle importance, puisque les sages le reconnaissent

Il n'est pas étonnant qu'ils ne connaissent point ma poésie/ Car ils sont bas et ma poésie est haute

Celui qui sait, sait que chaque distique/ De cette ode est une ode élevée

Demande une telle ode à Massoud Saad Salmân/Car elle lui appartient de droit (Ibid: 195)[2]

Dans ces quelques vers donnés en exemple, on voit nettement l'agressivité à peine voilée mais cependant implicite du poète qui "clame" sa couronne poétique en précisant que seuls de rares élus comprennent sa grandeur. Implicite, cette sous-thématique de l'œuvre massoudienne s'inscrit parmi les thèmes internes de son œuvre, comme infrastructure non pas de sa poésie, mais de sa personnalité.

C'est également dans le cadre de cette thématique générale de l'animosité que Massoud Saad montre l'une des particularités de sa pensée, rare pour son époque: son cartésianisme et sa position relativement neutre à l'égard du fatalisme. Pour Massoud Saad, les faits de la vie sont les conséquences, non pas de la marche des étoiles ou d'un destin préfixé, mais des actions des hommes. Il est certains vers où il se reconnaît ainsi coupable:

Jusqu'à quand dois-je confier mon cœur blessé au doute/ Accuser celui-ci et celui-là de mon crime

Les malheurs qui m'arrivent et que j'ai provoqués/ Jusqu'à quand les imputer aux étoiles et au destin?(Ibid: 33)[3]

Cependant, les constellations sont loin d'être absentes de son œuvre et il montre plus d'une fois sa virtuosité poétique en les mettant en scène. Ces étoiles, représentant la destinée, sont également des motifs importants de la thématique de l'animosité, puisqu'en tant que

dépositaires du destin de l'homme, elles sont parmi les plus cruelles ennemies du poète.[4]

Cette thématique de l'animosité qui est en relation avec le motif de la solitude, elle-même sous-catégorie des motifs de l'incarcération, exprime l'envers de cette solitude, c'est-à-dire une forte méfiance et paranoïa envers les autres et par conséquent, un mouvement double de repli sur soi, et d'agressivité envers l'autre, agressivité mise en texte par l'usage exagéré du champ lexical et thématique guerrier.

Ce motif de l'agression est également ramifié en deux catégories:

- Massoud se présente en victime, qui répond à l'agression par l'agression: le ton de cette variation du motif de l'agression est plaintif et elle s'exprime sous forme de rabaissement de l'autre et de complainte.
- Massoud se pose en homme fort, dont la supériorité éclatante a poussé les autres à réagir avec bassesse pour y répondre en devenant ses ennemis innombrables et jaloux. Le ton de cette seconde variation du motif est mi-plaintif, mi-épique et mi-complaisant. C'est dans le cadre de cette modulation variable du motif de l'agression que Massoud se vante le plus de ses dons de poète.

Parfois, l'animosité est inversée, elle provient du poète comme expression d'une colère incontrôlable, traduisible en termes de haine:

Un tombeau obscur est mon salon/ Un porc au visage hideux mon gardien (Ibid: 21)[5]

L'animosité du gardien, associé à l'étouffement du prisonnier qui compare sa geôle à un tombeau, s'exprime par une extrême violence verbale: le gardien est un "porc au visage hideux", mis en parallèle avec la plus vile des bêtes. Le motif ici est celui de l'animosité assimilée et renvoyée dans le cadre d'une modulation lexicale extrême.

Finalement, la thématique de l'animosité est rarement seule puisqu'elle s'accompagne de celles de la dualité et de l'inversion, c'est-à-dire qu'elle est provoquée par elles.

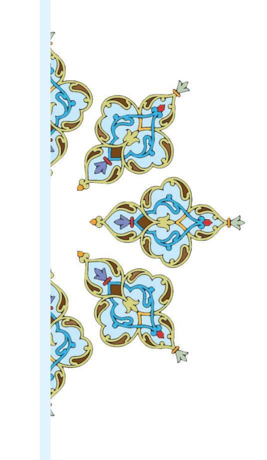
La thématique de l'animosité, la dualité et la profondeur

La thématique de l'animosité conduit dans l'œuvre de Massoud Saad à une thématique qui, bien que principale, est en fait sous-entendue. Cette thématique implicite, en réalité, sous-tend le réseau associatif de tous les motifs du texte et recouvre l'ensemble des trois thématiques principales: il s'agit de la thématique de la dualité et de l'ambivalence de toute chose. Cette thématique, née du sentiment

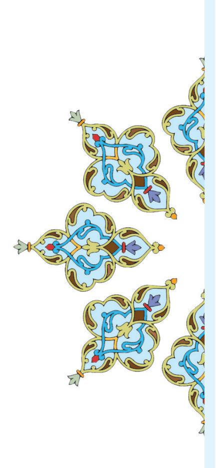
Dans le monde massoudien, tout est double, tout a un double visage et derrière le masque trompeur de la douceur se cache toujours un autre visage, réel celui-là, qui est celui du danger, de la tromperie, de la trahison et de la violence.

de méfiance et d'insécurité du prisonnier, se remarque par une logique textuelle apparemment incohérente, un dilemme existentiel insoluble: Massoud Saad a peur, alors au lieu de se cacher des autres, il court après eux et les supplie, sachant bien qu'à chaque moment, l'apparent ami peut devenir et deviendra l'ennemi mortel.

Dans le monde massoudien, tout est double, tout a un double visage et derrière le masque trompeur de la douceur se cache toujours un autre visage, réel celui-là, qui est celui du danger, de la



tromperie, de la trahison et de la violence. Au niveau lexical, cette thématique de la dualité négative se remarque par l'usage exagéré de la figure du paradoxe. Ce paradoxe est également et surtout visible au niveau de la nature et des éléments naturels, qui possèdent tous une double particularité, bénéfique et maléfique. Le thème est substantiel, il met en jeu une attitude à l'égard de certaines qualités de la matière [...]. Le thème supporte tout un système de valeurs; aucun thème n'est neutre, et toute la substance du monde se divise en états bénéfiques et en états maléfiques [...] (il s'associe à d'autres thèmes) pour constituer «un réseau organisé d'obsessions», «un réseau de thèmes» qui nouent entre eux des rapports de dépendance et de réduction (Roland Barthes, *Michelet par lui-même*, Éd. du Seuil,1954, cité par M. Collot, 2005: 3).



Dans le monde massoudien, marqué par l'ambivalence et la dualité négative et agressive des choses et des hommes, une telle inversion est inévitable et la dualité est montrée par le paradoxe, qui "renverse" les choses, en les remettant à leur place réelle, sordide et négative.

A un certain niveau, cette dualité du monde thématique de la poésie massoudienne est à rapprocher de la thématique de la "profondeur négative" que nous verrons plus loin. Cette thématique de la dualité et du paradoxe inhérent à toute chose est la marque de l'esprit blessé et méfiant de Massoud, puisque l'association finale des choses, le ressenti de Massoud Saad demeure fondamentalement un ressenti négatif et la "substance du monde" (Ibid:5), tel que Roland Barthes envisage les thèmes entrelacés d'un texte, est finalement dotée d'une présence définitivement maléfique. Une étude statistique des champs thématiques et lexicaux mettrait à jour la forte densité d'un vocabulaire "négatif", simultanément plaintif, agressif, faible, pitoyable, colérique et empreint d'un sentiment de culpabilité injustifiable.

La thématique de l'inversion

Finalement, ces ensembles de thèmes conduisent à la dernière thématique de l'œuvre, conséquence inévitable des précédentes, qui serait la thématique de l'inversion. Dans le monde massoudien, marqué par l'ambivalence et la dualité négative et agressive des choses et des hommes, une telle inversion est inévitable et la dualité est montrée par le paradoxe, qui "renverse" les choses, en les remettant à leur place réelle, sordide et négative. Cette thématique, qui se situe au niveau macrostructural de l'œuvre massoudienne, est la conséquence de toutes les autres thématiques et en même temps, à leur source. Pour Massoud Saad, tout est inversé, tout donne le résultat contraire, depuis les éléments naturels, censés être bienfaisants, jusqu'aux personnes qui pourraient éventuellement l'aider. La nature, celle qui est ressentie est la première à dévoiler cette inversion et les éléments naturels, considérés en tant que thèmes "externes" comme bienfaisants, sont tous, sans exception, ressentis par le poète comme agressifs et cruels. Quant aux personnes, considérant que l'ami est en réalité l'ennemi, et qu'elles répondent toutes à l'inhérente ambivalence de l'humain et de la destinée, elles sont également comprises et entendues comme inversées.

Bien que cette thématique macrostructurale soit en grande partie

inconsciente, "interne" et bâtie sur le ressenti du prisonnier poète, elle est aussi utilisée par ce dernier en tant que thématique "externe" pour lui permettre d'ordonner ses panégyriques de façon à ce que finalement, la personne louée échappe à cette incohérence. Par exemple, les panégyriques que Massoud Saad destine aux rois suivent le schéma thématique suivant: après une longue introduction où toutes les thématiques de la poésie massoudienne sont abordées consciemment et inconsciemment, le poète s'adresse directement au roi et inverse de nouveau l'ensemble de ces thèmes, qui se valorisent positivement et s'inscrivent dans le cadre de la bonté et de la grandeur royale.

Conclusion

Dans cet article, nous avons tenté d'aborder la poésie d'un poète iranien relativement ancien – XIIe siècle – dans l'optique d'une critique thématique moderne et nous avons essayé de cerner des ensembles de thèmes qui structurent à un niveau profond, mais aussi en surface, l'œuvre de Massoud Saad Salmân. Ce poète demeure plus ou moins inclassable dans l'histoire de la poésie persane car son style et le contenu de sa poésie appartiennent à deux époques différentes, à deux styles différents: le khorâssâni et l'arâghi, le premier étant remarquable par sa "sensualité" et l'approche directe des phénomènes par les poètes, sans atermoiements émotifs, le second par un fort lyrisme et l'expression importante du moi poétique. La poésie de Massoud Saad réussit l'exploit avant l'heure de mélanger ces deux styles, faisant de ce poète un représentant de son époque, marquée par un certain bouleversement des mœurs et un poète annonciateur de l'époque à venir. Il serait intéressant d'étudier l'œuvre de ce poète, au vu des données obtenues par cette recherche, dans le cadre d'une critique thématique uniquement focalisée sur la question de l'espace, c'est-à-dire étudier par exemple la notion de la profondeur ou celle du paysage dans l'œuvre massoudienne. ■

---

۱. ز درد انده و هجران گذشت بر من دوش/شبی سیاه تر از روی و رای اهریمن
نمی گشاد گریبان صبح را گردون/که شب دراز همی کرد بر هوا دامن
طلایه بر سپه روز کرد لشکر شب/ز راست خرقه شعری ز چپ سهیل یمن

۲. به نظم و نثر کسی را گر افتخار سزاست/مرا سزاست که امروز نظم و نثر مراست
بههیچ وقت مرا نظم و نثر کم نشود/که نظم و نثرم درّ است و طبع من دریاست
اگر چه همچو گیا نزد هر کسی خوارم/اگر چه همچو صدف غرق گشته تن بی کاست
عجب مدار ز من نظم خوب و نثر بدیع/نه لؤلؤ از صدف است و نه انگبین ز گیاست؟
به نزد خصمان گر فضل من نهان باشد/زیان ندارد، نزد عاقلان پیداست
شگفت نیست اگر شعر من نمی دانند/که طبع ایشان پست است و شعر من والاست
هر آن که داند داند یقین که هر بیتی/از این قصیده من یک قصیده غرّ است
چنین قصیده ز مسعود سعد سلمان خواه/چنین قصاید مسعود سعد سلمان راست
۳. تا کی دل خسته در گمان بندم/جرمی که کنم بر این و آن بندم
بدها که ز من رسد همی بر من/بر گردش چرخ و بر زمان بندم
4.Voir plus haut, sous-catégorie de la thématique de l'incarcération: les motifs d'une nature agressive.
۵. گوری است سیاه رنگ دهلیزم/خوکی است کریه روی دزبانم

Bibliographie:

- Collot, Michel., 1988, "Le thème selon la critique thématique". In: Communications, 47, 1988. pp. 79-91. doi : 10.3406/comm.1988.1707, http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1988_num_47_1_1707, consulté le 18 août 2012.
-Westphal, Bertrand, 2007, La géocritique, réel, fiction, espace, Paris, Editions de Minuit
-Collot, Michel, 2005, Paysage et poésie du romantisme à nos jours, Paris, éd. José Corti,
-Prince, Gerald, 1988, "Le thème du récit" In Communications, 47, 1988. pp. 199-208.doi : 10.3406/comm.1988.1714, http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1988_num_47_1_1714, consulté le 18 août 2012.
-Dolezel, Lubomir. 1988, "Thématique de la solitude" In Communications, 47, pp. 187-197. doi :10.3406/comm.1988.1713, http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1988_num_47_1_1713, consulté le 18 août 2012.
-Crosman Wimmers Inge. 1988, "Thématique et poétique de la lecture romanesque." In Communications, 47, 1988. pp. 63-77.doi : 10.3406/comm.1988.1706, http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-018_1988_num_47_1_1706, consulté le 12 août 2012.
-Yasemi Rashid, 1960, *Divân-e-Massoud Saad Salmân*, Téhéran, édition Pirouz.
-Shamissa Sirousse, 2009, *Zendâni Nay*, Téhéran, Nashr-e Elm.

Ouvrages consultés

-Brunel, Pierre, 2004, Le mythe de la métamorphose, Paris, éd. José Corti.
-De Dieguez, Manuel, 1968, "Chateaubriand et l'évolution de la critique thématique" In: Annales de Bretagne. Tome 75, numéro 3, 1968.Colloque Chateaubriand. pp. 599-613. doi : 10.3406/abpo.1968.2489, http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/abpo_0003-391X_1968_num_75_3_2489, consulté le 12 août 2012.

Harsin
du Néolithique à l'Empire achéménide

Babak Ershadi

Le département de Harzin (province de Kermânshâh) est internationalement célèbre pour les inscriptions de Darius Ier à Behistoun. Mais les découvertes archéologiques dans ce département occidental de l'Iran prouvent que Harsin a été habitée depuis des époques beaucoup plus anciennes. La région a eu des habitants sédentarisés depuis le néolithique (10 000 ans av. J.-C.)

La ville de Harsin est le centre d'un département du même nom dans la province de Kermânshâh dans la région kurde de l'Ouest iranien. La ville compte un peu plus de 50 000 habitants (la population du département s'élève à près de 100 000 habitants). Harsin se trouve à 44 km à l'est de Kermânshâh, et à 556 km de Téhéran, la capitale. La ville se situant dans les montagnes du Zagros, l'hiver y est relativement froid et l'été est très chaud mais court.

Comme près d'un million d'Iraniens, les habitants de Harsin parlent le «lak», langue iranienne de plusieurs provinces occidentales: Lorestân, Kermânshâh, Hamedân et Ilâm. Pour les uns, le lak est une branche du kurde, tandis que pour les autres, il fait partie de la famille des dialectes du «lori».

Certains experts le considèrent comme une langue à part dans la grande famille des langues iraniennes. Les habitants des villages du département parlent souvent un dialecte local appelé «kâkâvandi», une version du lak plus proche du lori.

La majorité des habitants du département de Harsin sont des chiites duodécimains, mais parmi eux, il y a aussi une petite minorité d'adeptes du yârsânisme ou Ahl-e Haqq (Gens de la vérité), une confrérie mystique (ou une religion proche du yézidisme, avec des racines remontant, selon certains experts, à l'époque préislamique) dont les fidèles vivent, en général, dans les régions kurdes de l'Iran et de l'Irak.

La petite ville de la province de Kermânshâh est donc célèbre pour deux raisons: ses kilims exceptionnels au monde et son histoire très ancienne.

Harsin fut une ville prospère vers la fin de la période préislamique, sous la dynastie des Sassanides (224-651). Les vestiges de l'époque sassanide sont nombreux à Harsin. Au centre-ville, près de la place Azadi, on peut admirer les vestiges d'une forteresse sassanide, qui servait autrefois de fortification urbaine dont l'une des fonctions était d'assurer la sécurité des dépôts de blé. Les hauts murs de la forteresse étaient alors renforcés par quatre tours de guet, mais il n'en reste qu'une aujourd'hui. Actuellement, le site est devenu un jardin public, le plus important de Harsin.

En août 2016, l'Organisation du patrimoine culturel a annoncé le début d'une mission archéologique dirigée par Mahdi Rahbar dans le jardin public de Harsin où se trouvent les vestiges de la forteresse sassanide.

Le professeur Mahdi Rahbar, archéologue actif et expérimenté, a dirigé la première saison des fouilles en effectuant une vingtaine de fouilles d'essai en vue de localiser les œuvres anciennes sur le site. Le travail s'est heurté à de nombreuses difficultés étant donné les changements survenus sur les lieux, transformés en un jardin public ombragé d'arbres et les nombreuses canalisations souterraines d'eau, de gaz et d'électricité.

L'équipe archéologique devait creuser assez profondément pour atteindre les zones intactes du sol. Des puits ont été creusés, notamment lors des fouilles d'essai, qui ont permis de mettre à jour des vestiges de murs de la période islamique. Les bases de ces murs se trouvaient à une profondeur de 80 à 90 centimètres dans une couche conglomérat.

D'après le rapport de Mahdi Rahbar, malgré la dégradation des couches antiques, son équipe a réussi à découvrir des pièces de poteries de différentes



▲ *Fouilles archéologiques en été 2016 au jardin public de Harsin.*

périodes, notamment des poteries préhistoriques (vers le IVe millénaire av. J.-C.), arsacides (250 av. J.-C.-224 de notre ère), mais aussi des morceaux de poteries appartenant à la période islamique. Selon Mahdi Rahbar, la découverte de ces poteries et des outils de pierre appartenant à la préhistoire confirment que la région de Harsin est habitée depuis au moins 6500 ans.

Il faut rappeler que ce n'est pas la première fois que des signes de la présence humaine de l'ère néolithique sont découverts à Harsin. En effet, avant les découvertes de 2016 au centre-ville de Harsin, des archéologues avaient déjà découvert des signes de présence d'habitants sédentarisés de l'âge de pierre dans la région. La colline de Ganj Darreh (Vallée du trésor), qui se situe à 7 km de Harsin, avait été fouillée de 1965 à 1969 par une mission archéologique dirigée par un archéologue canadien. Les découvertes effectuées à Ganj Darreh ont prouvé la présence des habitants de l'ère néolithique depuis 10 000 ans av. J.-C.

Ces habitants de l'âge de pierre étaient sédentarisés et vivaient dans un petit village. Ils avaient appris à apprivoiser des animaux et cultivaient des céréales.

> Les vestiges de l'époque sassanide sont nombreux à Harsin. Au centre-ville, près de la place Azadi, on peut admirer les vestiges d'une forteresse sassanide, qui servait autrefois de fortification urbaine dont l'une des fonctions était d'assurer la sécurité des dépôts de blé.

Les fouilles ont permis aux archéologues d'y découvrir des œuvres architecturales, notamment des maisons conservées dans un état relativement bon. Ces villageois du néolithique connaissaient aussi la poterie, mais les objets qu'ils ont fabriqués vers le IXe millénaire avant

notre ère montrent qu'ils n'utilisaient pas encore de tour de poterie.

Pourtant, ils avaient appris à mettre leurs poteries dans un four. Dans les couches plus profondes de Ganj Darreh, les archéologues ont découvert de nombreux outils de pierre dont des armes qui auraient peut-être été utilisées pour se défendre ou pour chasser, entre autres des haches (avec ou sans manche) et des flèches.

Mais dans les couches plus profondes et plus anciennes, aucun signe d'architecture n'a été découvert, ce qui signifierait peut-être qu'il s'agissait d'époques plus reculées de l'âge de pierre où les humains, plus ou moins sédentarisés, n'avaient pas encore la capacité de construire des maisons solides en pierre ou en argile. D'ailleurs, dans ces couches plus anciennes de Ganj Darreh, les archéologues n'ont retrouvé aucun vestige de poterie.

▲ *Le site néolithique à Ganj Darreh.*

Cela nous permet de dire que la région de Harsin serait habitée depuis le mésolithique, période marquée par l'existence des populations se fixant sur des territoires limités, développant très progressivement une agriculture sans domestication des espèces végétales, simultanément à des activités de chasse et de cueillette.

A 25 km au sud-ouest de Harsin se trouve l'une des œuvres historiques les plus mystérieuses de la province de Kermânshâh, voire de tout l'Iran. Près d'un village appelé Deh-e No (Nouveau village), il existe trois tombes creusées dans un rocher. Il s'agit du site Eshâq-Vand, où se trouvent les sépultures rupestres de Sakavand (ou Eshâq-Vand). D'après les recherches archéologiques, ces sépultures rupestres datent des VIIe-VIe siècles av. J.-C. et appartiennent à l'époque médique. L'archéologue allemand Ernst Emil Herzfeld (1879-1948) fut le premier à présenter un rapport détaillé sur les sépultures rupestres de Sakavand. D'après lui, l'une de ces sépultures serait moins ancienne et appartiendrait à l'époque achéménide. Herzfeld prétend que cette sépulture serait la tombe de Gaumata le Mage. Selon lui, Gaumata aurait été exécuté dans une forteresse qui pourrait être près de cet endroit. Mais qui est Gaumata?

Le personnage énigmatique de Gaumata

Cyrus le Grand (559-530 av. J.-C.), fondateur de l'Empire perse des Achéménides, eut deux fils: Cambyse et

72



▲ *Les sépultures rupestres de Sakavand.*

Bardiya. Le grand empereur préféra que son fils aîné lui succède sur le trône après sa mort. Le cadet, Bardiya, reçut pourtant le gouvernorat des provinces orientales de l'Empire.

Après la mort de Cyrus, Cambyse II devint empereur en 530. Il est surtout connu dans l'histoire de l'Antiquité pour la conquête de l'Egypte où il régna en tant que Pharaon. En 522 avant notre ère, Cambyse II apprit que son frère cadet, Bardiya, avait profité de son absence pour prendre sa place sur le trône perse. Il décida de regagner aussitôt sa capitale, mais il mourut en route.

Bardiya (ou celui qui avait usurpé le trône en son nom) régna sur l'Empire perse pendant quelques mois, mais le conflit politique qui avait éclaté à la cour achéménide, opposant ceux qui le considéraient comme le roi légitime et ceux pour qui il était un usurpateur, finit par le détrôner.

Selon la version historique officielle, pendant l'absence égyptienne de Cambyse II, son frère cadet, Bardiya, aurait été assassiné en secret par Gaumata le Mage. Profitant d'une grande ressemblance physique avec Bardiya, l'assassin se serait fait passer pour lui pour usurper le trône pendant que le roi se trouvait à des milliers de kilomètres de sa capitale.

> Selon Mahdi Rahbar, la découverte de ces poteries et des outils de pierre appartenant à la préhistoire confirment que la région de Harsin est habitée depuis au moins 6500 ans.

D'après cette version officielle, un coup d'Etat contre le faux Bardiya (Gaumata) aurait été planifié par un petit groupe de généraux achéménides après quelques mois de règne. Les insurgés auraient ensuite surpris l'usurpateur dans une forteresse à «Sikayauvati» en Médie et l'auraient assassiné. C'est après cet

épisode que Darius Ier, un général de l'armée mède (comme il se présente dans l'inscription de Behistun (Bisotoun en persan moderne) - qui se situe à seulement 25 kilomètres de Ganj Darreh – est couronné roi.

L'inscription de Behistun est sans doute l'œuvre archéologique la plus célèbre du département de Harsin. Elle décrit les exploits et les victoires de Darius Ier en trois langues (vieux persan, élamite et akkadien) et en écriture cunéiforme, et donne cette version officielle de l'histoire de Bardiya/Gaumata, tel que Darius Ier et les siens voulaient le transmettre à la postérité:

«Ce royaume que Gaumata le Mage ravit à Cambyse, ce royaume appartenait depuis l'origine à notre lignée: puis Gaumata le Mage ravit aussi bien la Perse, la Médie que les autres pays, il en fit sa propre possession, il en devint Roi. (...) Il n'y eut personne, ni un Perse, ni un Mède ni quiconque de notre lignée qui pût ravir le royaume à Gaumata le Mage. Le peuple le craignait fort. Il exécutait beaucoup de gens qui auparavant avaient connu Bardiya. Voilà pourquoi il tuait des gens: «Qu'ils ne sachent pas que je ne suis pas Bardiya, le fils de Cyrus!». Personne n'osait rien dire sur Gaumata le Mage jusqu'à ce que j'arrive. Alors, j'ai imploré Ahura-Mazda, Ahura-Mazda m'a apporté son soutien: le dixième jour du mois de Bagayadi, avec un petit nombre d'hommes, je tuai Gaumata le Mage et ceux qui étaient ses principaux partisans: je le tuai à Sikayauvati, une place forte en Médie, dans la région de Nisaya. Je lui ravis le royaume, par la puissance d'Ahura-Mazda, je devins roi, Ahura-Mazda me remit le royaume.»

Pourtant, certains historiens nous conseillent d'être prudents quant à la version donnée par Darius Ier au sujet de Gaumata le Mage. Ils prétendent que contrairement à ce que disait Darius Ier,



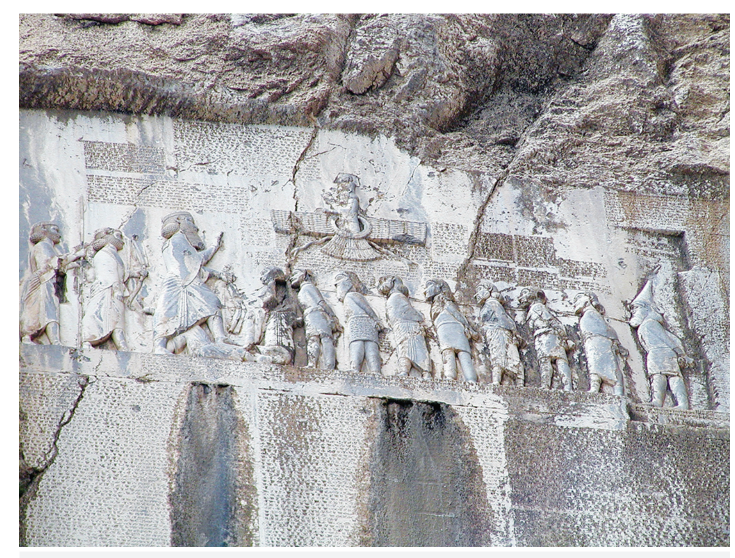
▲ *Bas-relief des sépultures de Sakavand.*

l'usurpateur était Bardiya lui-même qui avait pris la place de son frère Cambyse II sur le trône. Or, Darius, qui n'était pas de la lignée des rois achéménides, aurait inventé l'histoire de Gaumata le Mage pour légitimer son coup d'Etat et son intronisation. La pratique n'était pas inconnue à l'époque: après la conquête du delta du Nil, l'empereur perse Cambyse II avait lui-même remis en cause la légitimité de Psammétique III, dernier pharaon de l'Egypte indépendante, pour faire de l'Egypte une satrapie de l'Empire achéménide. Ainsi, Cambyse II inaugura une nouvelle dynastie pharaonique et devint lui-même pharaon.

Quoi qu'il en soit, il apparaît que l'archéologue allemand Ernst Emil Herzfeld s'est surtout basé sur la mention du nom de «Sikayauvati» (une région de la Médie) dans l'inscription de Behistun pour en déduire qu'il s'agit de la région de Sakavand où se trouvent les sépultures rupestres médiques. Il conclut alors que la sépulture la plus récente de ce site médique appartiendrait à Gaumata le Mage. Il est cependant difficile de croire que Darius Ier aurait permis de faire reposer la dépouille du supposé usurpateur dans un monument funéraire prestigieux.

La tombe principale de Sakavand est surmontée par un bas-relief qui représente un homme vêtu d'une longue robe qui évoque aussi bien les habits élamites que ceux des habitants de l'Iran avant l'arrivée des tribus aryennes. L'homme lève les bras dans une position qui évoque la prière. Devant lui, il y a un brûle-encens, une vasque de feu et un autre homme (de petite taille), lui aussi en position de prière.

Aujourd'hui, les habitants de Harsin vivent essentiellement d'agriculture et d'élevage. Le blé, l'orge, les betteraves sucrières et les légumes sont les produits principaux du département. Le jardinage est également florissant (pêches, pommes, raisins). Les activités agricoles sont peu mécanisées et les paysans appliquent toujours les méthodes traditionnelles. Les éleveurs de Harsin exportent des produits laitiers vers les départements voisins, surtout à Kermânshâh. ■



▲ *Les inscriptions monumentales de Behistun (département de Harsin), illustrant les conquêtes de Darius Ier.*



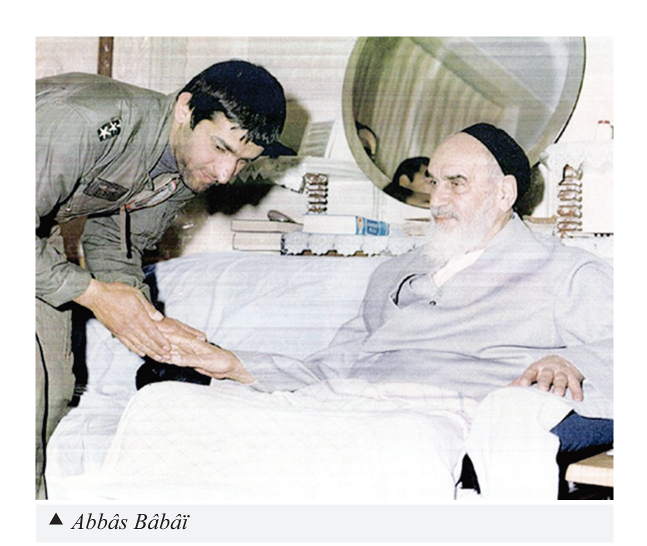
▲ *Les inscriptions de Behistun (détail), Bardiya/Gaumata sous le pied de Darius Ier.*

Nouvelles sacrées (XXXIX)
L'armée de l'air iranienne et la Défense sacrée (1ère partie)

Khadidjeh Nâderi Beni

D'après les experts militaires, la supériorité aérienne de l'Iran face aux chasseurs irakiens durant la guerre a été l'un des éléments clés de la suprématie dans les affrontements aériens. En septembre 1980, l'invasion irakienne débute avec une vague d'intenses bombardements contre certains aéroports et bases militaires iraniens. Cet assaut se prolonge dans de vastes attaques terrestres contre les territoires ouest, et plus précisément les villes de Khorramshahr et Abâdân. Au premier jour de la guerre, un groupe de Mig-21 et Mig-24 irakiens bombardent les aéroports et les aérodromes des forces aériennes iraniennes. Ce bombardement n'a que peu d'effets, la flotte iranienne étant bien protégée par les hangars en béton qui l'abrite. L'armée irakienne attaque également des pétroliers et des navires de la Marine iranienne en utilisant des missiles Exocet sur des Mirages F1 de fabrication française.

Deux heures après le déclenchement de la guerre et à titre de représailles, les chasseurs iraniens bombardent plusieurs points stratégiques irakiens. Les forces aériennes se déploient également pour retarder autant que possible l'occupation ennemie de plusieurs villes de l'ouest dont Soussanguerd, Bostân et Hoveyzeh.



▲ *Abbâs Bâbâï*

Avec le début de la guerre, l'armée de l'air commandée à l'époque par Djavâd Fakouri[1] installe immédiatement un quartier général tactique à Dezfoul. A partir de ce moment-là, l'ensemble des opérations militaires aériennes est planifié et dirigé à partir de ce Quartier Général du Sud (*Garârgâh-e amaliâti-e djonoub*).

Durant les premiers jours de l'agression irakienne, l'objectif le plus important de l'armée de l'air est de protéger le territoire aérien national et d'empêcher les forces ennemies de s'approcher du centre du pays. Pour atteindre cet objectif, plusieurs opérations sont menées avec succès et les Irakiens subissent d'importantes pertes. Entre autres, des bombardements stratégiques aboutissent à la destruction quasi-totale ou partielle de certains centres vitaux irakiens dont des dépôts pétroliers, des raffineries et des installations connexes. Suite à ces bombardements, l'Irak réduit sa production de pétrole et selon les données statistiques, durant cette époque, la production quotidienne du pays est réduite à 250 000 barils. Lors de ces bombardements menés majoritairement à partir des bases de Nojeh, de Hamedân, Tabriz, Boushehr et Mehrâbâd, certaines bases militaires irakiennes dont les bases de Sho'aybieh et Al-Kout sont également bombardées et mises hors service par les chasseurs iraniens.

Il faut cependant garder à l'esprit la puissance militaire de l'armée irakienne, alors appuyée par les



▲ *Djavâd Fakouri*



▲ *Abbâs Dorân*

aides des pays occidentaux. Selon les données disponibles, entre 1980 et 1988, le nombre de chasseurs irakiens dépasse 950. Avant le déclenchement de la guerre Iran-Irak, on dénombre seize Mirages F1, et près de 240 avions et hélicoptères. Dès l'occupation de la ville de Khorramshahr à la fin de septembre 1980, l'armée irakienne reçoit de nouveaux chasseurs de fabrications française et soviétique.

Durant les huit années de guerre, les aéronefs militaires des unités aériennes de l'Iran participent activement à la plupart des opérations afin d'appuyer les unités opérationnelles. Voici une courte liste des plus importantes initiatives des forces aériennes de l'Iran durant la guerre:

1) Planification et lancement d'opérations aériennes visant à empêcher l'avancée irakienne;

2) Défendant le territoire aérien, l'armée de l'air appuie également la Marine et les troupes terrestres;

3) Les forces aériennes sont très actives dans les missions de reconnaissance;

4) Rôle de premier plan dans la protection des frontières du pays;

5) Collaboration permanente avec la Marine iranienne pour la protection conjointe des espaces maritimes iraniens.

L'opération Morvârid[2] est un exemple éloquent du rôle vital des forces aériennes durant la guerre. C'est grâce à cette opération de l'armée de l'air que l'Iran put continuer à mener ses activités de commerce maritime durant la guerre.

Les forces aériennes subissent également des pertes notables et de nombreux braves tombent en martyrs durant cette guerre. Citons entre beaucoup d'autres Djavâd Fakouri, Abbâs Dorân[3] et Abbâs Bâbâï. ■

(A suivre…)

---

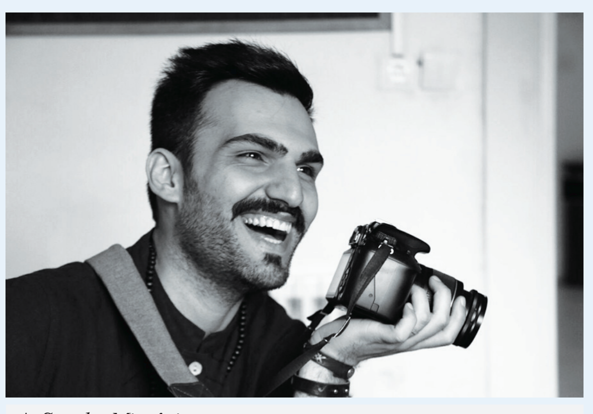
1. Voir notre article «Djavâd Fakouri» publié in nº 134, janvier 2017. Consultable sur: http://www.teheran.ir/spip.php?article2328
2. Voir notre article «L'épopée de Morvârid» publié in nº 114, mai 2015. Consultable sur: http://www.teheran.ir/spip.php?article2066
3. Voir notre article «Dernier vol» publié in nº 100, mars 2014. Consultable sur: http://www.teheran.ir/spip.php?article1869

Source:
- Amiriân, Mohammad, *Seyri dar târikh-e djang-e Irân-Arâgh* (Aperçu sur l'histoire de la guerre Iran-Irak), 5 vol., Centre des études et recherches de la Guerre, Téhéran, 1367/1988.

De la photo... dans le désert

Yâsaman Borhâni
Photos: Sepehr Mirzâei

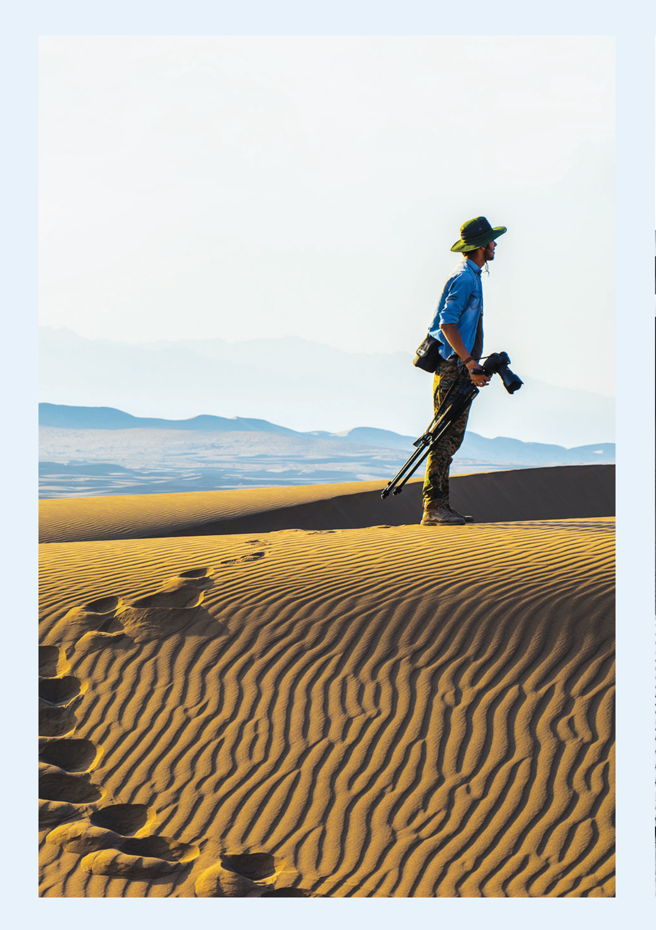
Né en 1990 à Téhéran, Sepehr Mirzâei est un photographe iranien diplômé en art pictural à l'Ecole des Arts Visuels de Téhéran. S'intéressant à la photographie après la peinture, il s'est spécialisé dans ce domaine et en a fait son métier. Il possède désormais une solide expérience dans les domaines de la photographie de rue, la modélisation, la photographie industrielle et la photographie de la nature. Il a organisé une exposition individuelle sur le thème du documentaire photographique social et a, en 2013, participé à une exposition de groupe organisée à la Faculté des Beaux-arts de l'Université de Téhéran.



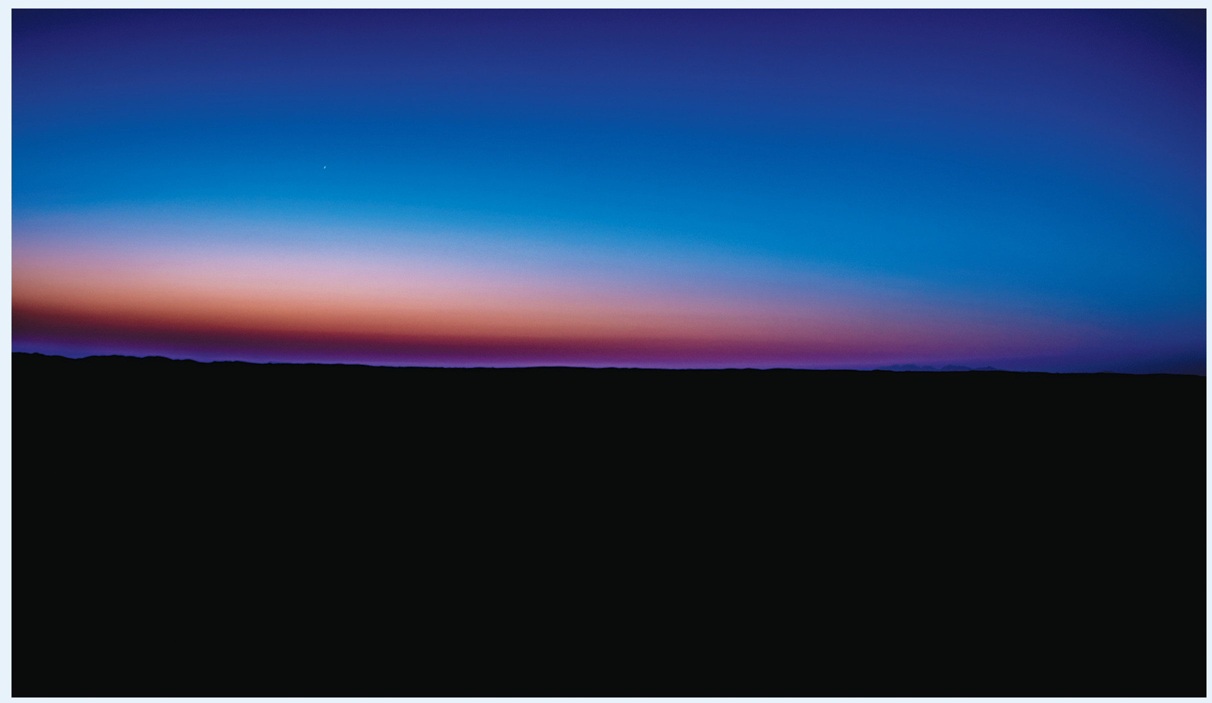
▲ *Sepehr Mirzâei*

Après plusieurs années de pratique, il a entamé des études de photographie pour se concentrer sur la photographie en milieu naturel et les reportages sur des sujets sociaux. Il a récemment photographié le désert du Maranjâb et prépare actuellement une exposition consacrée à ce sujet.

Selon lui, prendre des photos dans le désert est une expérience particulière et différente au vu du lieu. Par exemple, la photographie du désert se passe en partie la nuit pour capturer des ciels étoilés uniques, ou des levers de soleil hors du commun. De jour, les ombres du désert permettent également de prendre des clichés uniques, en journée ou lors du lever du soleil. ■







79





- Vous pouvez vous procurer la revue dans les principaux kiosques de votre ville ou chez les libraires d'Etelaat.
- En cas de non distribution chez votre marchand de journaux, contactez le bureau d'Etelaat de votre ville.
- Envoyez vos articles et vos textes par courrier électronique ou par la poste.
- Les opinions soutenues dans les articles ne sont pas nécessairement partagées par la revue.
- *La Revue de Téhéran* se réserve la liberté de choisir, de corriger et de réduire les textes reçus. De même, les textes reçus ne seront pas restitués aux auteurs.
- Toute citation reste autorisée avec notation des références.

- ماهنامه«رُوو دوتهران»در دکه‌های‌اصلی روزنامه فروشی و نیز در کتابفروشی های وابسته به موسسه اطلاعات توزیع می گردد.
- در صورت عدم ارسال مجله به دکه ی مورد مراجعه شما، با دفتر نمایندگی روزنامه اطلاعات در شهر خود تماس حاصل فرمایید.
- مقالات و مطالب خود را از طریق پست الکترونیکی یا پست عادی، حتی الامکان به صورت تایپ شده ارسال فرمایید.
- چاپ مقاله به معنای تایید محتوای آن نیست.
- « رُوو دو تهران » در گزینش، ویرایش و تلخیص مطالب دریافتی آزاد است. همچنین مطالب دریافتی برگردانده نمی‌شود.
- نقل مطالب این مجله با ذکر ماخذ آزاد است.

S'abonner en Iran

LA REVUE DE TEHERAN

فرم اشتراک ماهنامه "رُوو دو تهران"

یک ساله ۵۰۰/۰۰۰ ریال	Nom de la société (*Facultatif*) موسسه
شش ماهه ۲۵۰/۰۰۰ ریال	Nom نام خانوادگی — Prénom نام
1 an 50 000 tomans	Adresse آدرس
6 mois 25 000 tomans	Boîte postale صندوق پستی — Code postal کدپستی
	E-mail پست الکترونیکی — Téléphone تلفن

اشتراک از ایران برای خارج کشور

S'abonner d'Iran pour l'étranger

یک ساله ۲/۶۰۰/۰۰۰ ریال	شش ماهه ۱/۳۰۰/۰۰۰ ریال
1 an 260 000 tomans	**6 mois 130 000 tomans**

Effectuez votre virement sur le compte :

Banque Tejarat
N°: **251005060** de la Banque Tejarat
Agence **Mirdamad-e Sharghi**, **Téhéran**,
Code de l'Agence : **351**
Au nom de **Mo'asese Ettelaat**

Vous pouvez effectuer le virement dans l'ensemble des Banques Tejarat d'Iran.

حق اشتراک را به حساب جاری ۲۵۱۰۰۵۰۶۰ نزد **بانک تجارت**،
شعبه **میرداماد شرقی تهران، کد ۳۵۱**
(قابل پرداخت در کلیه شعب بانک تجارت)
به نام **موسسه اطلاعات** واریز،
و اصل فیش را به همراه فرم اشتراک به آدرس
تهران، خیابان میرداماد، خیابان نفت جنوبی، موسسه اطلاعات،
نشریه ***La Revue de Téhéran*** ارسال نمایید.
تلفن امور مشترکین: ۲۹۹۹۳۴۷۲ - ۲۹۹۹۳۴۷۱

Merci ensuite de nous adresser la preuve de virement ainsi que vos nom et adresse à l'adresse suivante:
Presses Ettelaat, Av. Naft-e Jonoubi, Bd. Mirdamad, Téhéran.
Code Postal : 15 49 95 31 11
Pour signaler tout problème de réception : mail@teheran.ir

مجلهٔ تهران

صاحب امتیاز
مؤسسهٔ اطلاعات

مدیر مسئول
محمد جواد محمدی

سردبیر
املی نُوواِگلیز (رضوی فر)

دبیری تحریریه
عارفه حجازی
بابک ارشادی

تحریریه
روح الله حسینی
اسفندیار اسفندی
افسانه پورمظاهری
ژان-پیِر بریگودیو
میری فِررا
اِلودی برنارد
ژیل لانو
مجید یوسفی بهزادی
خدیجه نادری بنی
زینب گلستانی
مهناز رضائی
جمیله ضیاء
شکوفه اولیاء
هدی صدوق
شهاب وحدتی
سپهر یحیوی

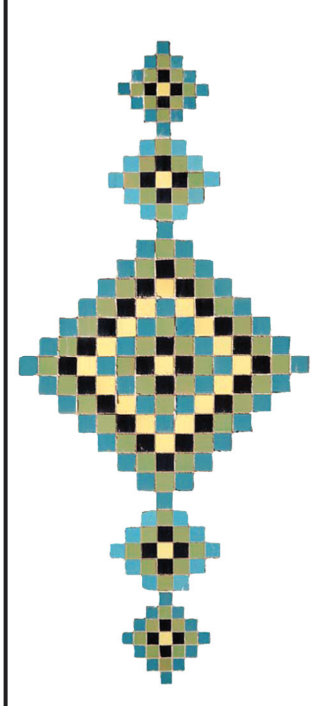
طراحی و صفحه آرایی
منیره برهانی

تصحیح
بئاتریس ترهارد

پایگاه اینترنتی
میلاد شکرخواه
محمدامین یوسفی
مژده برهانی

نشانی: تهران، بلوار میرداماد،
خیابان نفت جنوبی،
مؤسسهٔ اطلاعات، اطلاعات فرانسه
کدپستی: ۱۵۴۹۹۵۳۱۱۱
تلفن: ۲۹۹۹۳۶۱۵
نمابر: ۲۲۲۲۳۴۰۴
نشانی الکترونیکی: **mail@teheran.ir**
تلفن آگهی ها: ۲۹۹۹۴۴۴۰

چاپ ایرانچاپ



Verso de la couverture:
- ***Ebrâhim Hâtamikiâ et Fariborz Arabniâ dans le film*** **Che** ***(2014).***
- ***L'acteur Djamshid Hâshempour***
- ***Partie du poster du film*** **Une Séparation** ***(2011) d'Asghar Farhâdi.***

مجله تهران

شاپا: ۱۹۳۶-۲۰۰۸

ماهنامهٔ فرهنگ و اندیشه به زبان فرانسوی

شمارهٔ ۱۳۶، اسفند ۱۳۹۵، سال دوازدهم

قیمت: ۲۰۰۰ تومان

۵ یورو



www.teheran.ir